REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

TOME III
1966

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

GEORGE OPRESCO, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

MIRCEA POPESCU

Membres:

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

MIHAIL JORA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

MARCEL BREAZU
ECATERINA OPROIU-MURGESCU
FLOREA BOBU FLORESCU
MIHAI POP
ZENO VANCEA

Secrétaire de rédaction:

AMELIA PAVEL

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art paraît une fois par an. Le prix d'un abonnement est de 25 lei.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnements) sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction, 11, Calea Victoriei, Bucarest.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PII 1017 (d)

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

11.538

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Tome 3, 1966

Page

Le professeur G. Opresco à 85 ans 5
G. OPRESCO et AMELIA PAVEL, Contribution de l'Institut d'histoire de l'art à l'étude des arts plastiques roumains 7
G. OPRESCO, Théodore Pallady 13
LOUIS HAUTECŒUR, Les conditions de l'architecture moderne 25
REMUS NICULESCU, Bourdelle et Anastase Simu 39
FLOREA BOBU FLORESCU und ROSWITH PASTIOR-CAPESIUS, Die schwarze bemalte Keramik aus Poiana 89
GHEORGHE ALDEA-SARAI, Deux sculpteurs populaires roumains 97
RADU IONESCU, Dessins de Delacroix au Musée d'Art de l'Académie 107
OLGA FLEGONT, The *moș* in the Romanian Popular Theatrical Art 119
SIMION ALTERESCU, La formation des acteurs roumains au milieu du XIXe siècle 133
ANCA COSTA-FORU, Maria Ventura 143
ELENA ZOTTOVICEANU, Sources communes d'inspiration poétique chez Georges Enesco et Henri Duparc 157
LELIA NĂDEJDE, Tournées des troupes étrangères à Bucarest et à Jassy entre 1850 et 1877 165
ION BARNA, Sergei Eisenstein 179
HARRY BRAUNER, D. G. Kiriac — l'homme 191
M. H. MAXY, Victor Brauner 197
Trois anniversaires
Mihail Jora *(A. Hoffman)*; Boris Caragea *(Mircea Popescu)*; Corneliu Baba *(Ion Frunzetti)* 199
Chronique 211
Comptes rendus 215
Travaux parus 217

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE PROFESSEUR G. OPRESCO À 85 ANS

Nous avons la joie et l'honneur d'offrir le présent numéro de notre revue à son rédacteur en chef, le professeur George Opresco, à l'occasion de son 85e anniversaire. Doyen de nos travaux et recherches dont il est chez nous le premier à leur avoir prêté cet esprit scientifique moderne, fait — en matière d'humanités — d'exactitude et d'émotion en même temps, le professeur Opresco est ajourd'hui au plus haut point de son expérience, plus que jamais profondément convaincu du rôle social de l'historien et du critique d'art. Il y a une dizaine d'années, il nous faisait l'émouvante et quelque peu étonnante confession qu'il est parfois plus utile pour une culture qu'un savant sache éduquer et former des disciples, que d'écrire, même les meilleurs livres, parce que, scientifiquement parlant, un livre, pour excellent qu'il soit, cesse de l'être tout autant, après 20 ou 30 années. Mais, en formant d'excellents élèves, il fera sûrement professer et survivre la science qu'il pratique, Trop modeste dilemme! Les principaux ouvrages du professeur Opresco: *L'art du paysan roumain* (1922), *Pictura românească în secolul XIX* (La peinture roumaine au XIXe siècle) — 2 vol. (1943), *Grafica românească în secolul XIX* (La graphique roumaine au XIXe siècle) 2 vol. (1942—1943), *Géricault* — (Paris, 1928), *Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal* (Les églises fortifiées des Saxons de Transylvanie) — (1956), *Nicolae Grigorescu* (1962), *Sculptura românească* (La sculpture roumaine) (1965), ainsi que d'autres, gardent, même les plus anciens d'entre eux, non seulement leur fraîcheur, mais restent sous tous les angles envisagés, les points de départ indispensables pour toutes nouvelles recherches et interprétations.

Mais il est certain que tous ces ouvrages, tout autant que les très nombreuses études et conférences, comme les articles rédigés très récemment, portent le sceau de son expérience et de sa passion pédagogique. Mais une pédagogie intelligente, s'il en fut ! Qui s'adresse à tout le monde, non seulement aux jeunes, mais à quiconque désire mettre un peu d'ordre, d'idées claires, dans cette fourmillière ahurissante et apparemment indomptable qu'est le monde du vécu esthétique contemporain. Y est partout présente, dans les aperçus, dans les jugements ou les conseils du professeur Opresco, une confiance inébranlable dans la raison et l'émotion saine et cette conviction cartésienne, que le bon sens est la chose du monde la mieux partagée, et donc, la mieux capable d'être éduquée heureusement, à bon escient. D'ici naît en même temps l'expérience qu'une juste et véritable compréhension de l'art sera pour beaucoup dans l'essor spirituel de ce que l'on pourrait appeler « l'honnête homme» moderne, ce privilégié des conquêtes scientifiques et techniques, assoiffé de vérité humaine, de beauté et d'équilibre.

Il est d'ailleurs à remarquer que, parmi les personnalités que le professeur Opresco a le plus admirées, desquelles il s'est senti le plus proche et dont la fréquentation et l'amitié lui sont inoubliables, se trouvent en premier lieu des hommes de science, des savants de premier ordre, comme Einstein et, chez nous, le biologue Ionescu-Mihăieşti, esprits universels empreints d'amour et de compréhension pour l'art, pour la connaissance de l'homme, pour le sens humain de la science.

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 5—6

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Et en effet, aujourd'hui, tout comme autrefois, le professeur Opresco fait œuvre d'éducateur, au sens le plus élevé du mot. Comme directeur de l'Institut d'histoire de l'art, entouré de spécialistes dont les meilleurs furent ses élèves à l'Université de Bucarest et qui poursuivent leurs recherches dans l'esprit d'une méthode vérifiée, mais toujours renouvelée ; comme critique d'art qui n'ignore rien de ce qui se passe quotidiennement dans la vie artistique, mais convaincu que c'est envers le public que la grande dette de ce métier est de nos jours à payer ; comme collectionneur enfin, qui a fait donation à son pays de l'une des plus riches, des plus intéressantes collections qui se trouvent chez nous, chef d'œuvre de compétence et de goût, le professeur Opresco remplit avec un enthousiasme tout juvénile et contagieux un travail dont l'écho social est de premier ordre. Il porte ainsi avec bonheur la sagesse et les vraies vertus de l'âge, qui sont celles du don de l'expérience et du savoir.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUTION DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART À L'ÉTUDE DES ARTS PLASTIQUES ROUMAINS

G. Opresco et Amelia Pavel

Lorsque fut créé, en 1949, un Institut d'histoire de l'art ayant pour tâche précise d'étudier sous tous ses aspects l'art roumain dans le passé et de nos jours, il existait certes déjà chez nous une tradition de recherche, concrétisée en quelques ouvrages d'une haute tenue scientifique qui avaient le mérite d'avoir défriché, à l'aide des moyens existants, des domaines peu ou point du tout frayés. Pour ce qui est de l'art roumain ancien, il est permis de parler de l'existence, dès le milieu du XIXe siècle, de recherches méthodiques, continuées d'une façon persévérante et méritoire au cours des années d'avant 1944 (notamment par les travaux de Gr. Tocilescu, N. Iorga, N. Ghika-Budeşti, G. Balş, O Tafrali et I. D. Ştefănescu), bien qu'ayant une finalité différente et d'autres buts que ceux d'aujourd'hui. Par contre, en matière d'art populaire et d'art moderne ce n'est que dans la seconde et la troisième décennie du siècle, avec les ouvrages du professeur G. Opresco — *L'Art paysan chez les Roumains* (1922), *La Peinture roumaine au XIXe siècle*, *L'Art graphique roumain* — ainsi qu'avec l'activité du Séminaire d'histoire de l'art de l'Université de Bucarest et la publication *Analecta*, que se dessine d'une façon précise une méthode dans ce domaine de la recherche. Sans doute, des tentatives avaient été faites antérieurement, des points de vue avaient été exprimés, mais l'optique sous laquelle étaient considérés les phénomènes était trop peu « historique ». Néanmoins, si l'on songe que dans notre domaine de recherche l'expérience scientifique est en même temps une expérience humaine susceptible d'engager les ressorts les plus profonds de l'esprit, l'expérience de nos prédécesseurs les plus éminents nous révèle toujours quelque aspect du dialogue de chaque époque avec l'art.

C'est dans cet esprit que furent organisées dès leur début les recherches dans toutes les aires de ce domaine (art populaire, art ancien, art moderne et contemporain), chaque branche dans un secteur spécialisé, avec son propre plan de travail, aussi bien immédiat qu'à longue échéance. Le problème qui se posait dans la première étape, était évidemment de réexaminer le matériel concret existant et de procéder à sa coordination à la lumière des problèmes soulevés par la conception du matérialisme historique et dialectique. Cette opération — qui, au moins provisoirement et sous ses premiers aspects, pouvait risquer de revêtir le caractère d'un vaste inventaire — a démontré au cours de son exécution même, l'impératif dialectique de l'interdépendance du phénomène artistique et des divers phénomènes socio-économiques et culturels, et, par conséquent, l'impossibilité de séparer d'une façon absolue, ne fût-ce que comme hypothèse de travail, l'étude des données, de la trame d'une conception théorique et de la présence d'une vision d'ensemble. C'est la raison pour laquelle dans tous les secteurs, le travail d'investigation dans des domaines particuliers, a été entrepris et mené parallèlement à celui qui a pour objet la rédaction des ouvrages de synthèse qui, pour certaines branches, faisaient défaut dans la littérature historiographique. Cette méthode avait en outre l'avantage d'être un exercice scientifique éducatif propre à accoutumer les chercheurs à une vision élargie, pouvant les guider dans leur travail, et à les aider dans

REV ROUM. HIS T, 1966, 3, 7—11

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la hiérarchisation des valeurs, les préservant du danger de s'enliser dans des détails insignifiants et développant chez eux l'esprit de synthèse. Mais si, dans les grandes lignes, la méthode d'organisation du travail a été la même pour tous les domaines de l'art plastique, il était naturel que pour chaque spécialité cette méthode revêtît des traits propres.

Dominée partout par la préoccupation d'établir la genèse des phénomènes artistiques, de déterminer l'élément national spécifique et la place caractéristique de ces phénomènes dans le contexte des phénomènes similaires proches géographiquement ou dans le temps, la méthode de travail adoptée et, par suite, le type des travaux inscrits dans le plan d'activité de l'Institut, différaient en fonction du stade de développement de la branche scientifique respective. Ainsi, dans les domaines de l'art ancien et de l'art moderne c'est dès le début qu'ont été élaborés les premiers ouvrages de synthèse, la *Brève histoire des arts plastiques en Roumanie* (2 vol., 1957 et 1958) et *Les Arts plastiques en Roumanie après le 23 Août 1944*, importants points de départ pour l'étude de quelques problèmes qui sont repris aujourd'hui à la lumière des recherches les plus récentes dans l'*Histoire des arts plastiques en Roumanie*, traité conçu en cinq volumes, dont les deux premiers sont sous presse et le troisième en cours d'achèvement. Pour ce qui est de l'art populaire, un ouvrage de synthèse — l'*Histoire de l'art populaire* — n'a pu être inscrit au plan qu'ultérieurement, du fait que l'étude du matériel des différentes régions n'avait pas atteint un stade assez avancé et ne dépassait pas suffisamment les conclusions d'ordre ethnographique. En cette matière, conclusions, généralisations, caractérisations touchant le style des ornements et considérations esthétiques ne sont possibles que partant d'un immense matériel de faits soumis à une étude comparée approfondie. Actuellement le grand nombre d'ouvrages fondés sur une analyse méthodique de la culture populaire, étudiée aussi bien par genres artistiques que par régions (*L'Art populaire de la région d'Argeş*, *L'Art populaire de la Vallée de la Bistritza*, *Ethnographie et art populaire de la Transylvanie méridionale* — en collaboration avec le Musée Brukenthal de Sibiu — ainsi que de nombreux ouvrages relatifs à l'architecture populaire dans plusieurs zones, au costume populaire, à la céramique) rendent possible l'élaboration d'ouvrages de synthèse beaucoup plus amples que les ouvrages antérieurs et qui permettent d'établir d'une façon plus précise les liens d'entre l'art populaire et l'art « cultivé » à différentes époques, ainsi que de dégager certains rapports suggestifs et significatifs entre l'art populaire et les vestiges archéologiques, comme cela a été fait dans l'ouvrage *Le Monument d'Adamklissi*.

Parallèlement aux ouvrages de synthèse — au nombre desquels nous citerons notamment *La Sculpture statuaire roumaine (1905)* et le *Dictionnaire des artistes roumains* — les secteurs d'art roumain ancien et d'art moderne et contemporain déploient aussi une importante activité de recherche monographique. Portant sur quelques artistes éminents, sur certains monuments, sur des genres artistiques ou sur des problèmes plus spéciaux, ces recherches avaient et ont avant tout pour objet d'étendre les investigations à des domaines jadis ignorés, insuffisamment étudiés ou interprétés d'une façon unilatérale. Il en est résulté des ouvrages fondamentaux telle que la monographie *Nicolae Grigorescu* en deux volumes (1961), — particulièrement importante du fait qu'elle fixe la place de ce grand peintre dans l'art roumain et l'art européen, — ainsi que la monographie *Ion Andreescu* dont le premier volume est sous presse. Sont en outre en cours d'achèvement une monographie *Pîrvu Mutul*, une monographie *Luchian* et une troisième consacrée à *N. Tonitza*. Des monographies de monuments ont également vu le jour (*Le Monastère de Sucevitza* — 1958). Une

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

importante étude sur la peinture extérieure moldave est en préparation; les travaux se poursuivent assidûment et quelques fragments de l'ouvrage ont d'ores et déjà été publiés. D'autres thèmes figurent au programme de recherches de l'Institut, tels que l'ancienne architecture civile des pays roumains, la peinture roumaine de Transylvanie aux XVIIe et XVIIIe siècles, le travail des métaux sur le territoire de la Roumanie au IVe—XIVe siècle, les problèmes de l'architecture valaque du XVIIe siècle. Des recherches comparées ont été entreprises touchant quelques problèmes de l'art ancien, notamment des études sur les écoles nationales, sur les relations existant entre l'art roumain et l'art tchèque et slovaque, entre la sculpture roumaine ancienne sur bois et la même sculpture chez les Bulgares, entre la peinture transylvaine du Moyen Âge et la peinture murale des pays d'Europe centrale. Dans le secteur de l'art moderne et contemporain les travaux portent sur deux problèmes qui élargissent le domaine des recherches et permettront de préciser les traits caractéristiques et la place de l'art roumain dans le contexte de l'art européen *(Courants artistiques européens et l'art roumain au début du XXe siècle* et *Peintres roumains ayant fait leurs études en Autriche et en Allemagne)*.

Une attention spéciale est consacrée aux inappréciables instruments de travail que sont les répertoires et catalogues d'œuvres d'art. Ont été rédigés jusqu'à ce jour le *Répertoire des monuments et objets d'art de l'époque d'Etienne le Grand* (1958), le *Répertoire des broderies médiévales de Valachie et de Moldavie*, le *Répertoire des ouvrages d'orfèvrerie sur le territoire de la République Socialiste de Roumanie* et le *Répertoire des œuvres de peinture et de sculpture des collections publiques du pays*. Un catalogue des œuvres de Brancusi en Roumanie est en préparation. En dehors de ces ouvrages destinés à être publiés, l'Institut travaille à enrichir et à systématiser continuellement les archives des secteurs de recherches (photothèques, répertoires bibliographiques, dossiers d'artistes, de monuments, etc.).

Des publications périodiques — la revue « Studii şi cercetări de istoria artei » (Études et recherches d'histoire de l'art), qui paraît depuis 1954, et la « Revue roumaine d'histoire de l'art » depuis 1964, font connaître en Roumanie et à l'étranger les résultats des recherches de l'Institut sur des problèmes plus particuliers. Ainsi, ont été publiées au cours des années d'importantes études contenant des données inédites et des interprétations originales. Etudes, articles et notes reflètent dans leur ensemble non seulement les préoccupations des chercheurs de l'Institut — auxquelles viennent s'ajouter de nombreux collaborateurs de spécialité du dehors — mais encore leur évolution scientifique et leurs progrès méthodologiques. La confrontation de ces articles le long de tant d'années d'apparition ainsi que la structure des sommaires, décèlent les clarifications qui se sont produites progressivement dans une série d'importants problèmes, tels que le rapport entre tradition et innovation, la circulation des motifs, les échos et les filiations, l'interdépendance des phénomènes. Un exercice scientifique permanent, l'entraînement à une pensée dialectique par la collaboration à ces publications, ont permis à toute une série de jeunes spécialistes de s'affirmer, en les accoutumant graduellement à passer du simple enregistrement des faits à une vision synthétique, à manier les notions théoriques, à se passionner pour la vérité historique objective et à hiérarchiser justement et courageusement les valeurs de notre héritage artistique.

L'activité de l'Institut ne s'est pas confinée pourtant dans les limites strictes des thèmes du plan, et ne s'est pas davantage exercée — il n'en pouvait d'ailleurs être autrement — sans une collaboration suivie et féconde avec d'autres institutions de spécialité. Il convient de mentionner en premier lieu qu'actuellement la section d'his-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toire de l'art de Cluj — créée dès 1953 comme équipe de recherches et devenue section en 1955 — laquelle a publié d'importants ouvrages, tels que *l'Art populaire de la vallée du Jiu* et le premier volume de l'*Histoire de l'art féodal dans les pays roumains*, collabore directement avec l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest et déploie son activité dans le cadre du plan de travail de ce dernier, ce qui est également le cas de la Filiale de l'Académie, à Sibiu.

Signalons encore l'importance scientifique exceptionnelle de notre collaboration avec les musées, qui sont pour nous l'une des sources essentielles de la recherche et bénéficient à leur tour des conseils et du concours des chercheurs de l'Institut pour l'organisation des expositions et des collections, pour leurs acquisitions, etc. Cette collaboration avec les musées est l'une des modalités caractéristiques de notre domaine scientifique, où nous nous attachons à associer la théorie à la pratique, à mettre en valeur le patrimoine de notre héritage artistique et à contribuer à l'éducation artistique du grand public. Dans le cadre du Musée d'art populaire et du Musée du Village à Bucarest, du Musée ethnographique de la Moldavie à Jassy, du Musée ethnographique de la Transylvanie à Cluj et de la section d'art populaire du Musée Brukenthal de Sibiu pour ce qui est de l'art populaire, dans le cadre du Musée d'Art de la République et des nombreux musées de province pour l'art ancien et l'art moderne et contemporain, les chercheurs de l'Institut ont constamment enrichi et vérifié leurs connaissances, tout en collaborant à l'organisation et au bon fonctionnement de ces institutions.

Un autre terrain d'applications pratiques est la collaboration de l'Institut avec les entreprises d'édition dans le cadre des conseils de rédaction, et tout particulièrement la rédaction et le contrôle scientifique des textes sur l'art pour le Dictionnaire encyclopédique roumain. Ce labeur a été une pierre de touche de la solidité et de la diversité des connaissances des chercheurs de l'Institut et de leur capacité de synthétiser ces connaissances sous une forme accessible, intéressante et attrayante, adéquate à la destination du Dictionnaire comme à l'essence humaniste de notre discipline.

Plusieurs membres de notre Institut déploient une activité intense dans l'enseignement supérieur. En fonction des particularités de chaque branche des arts plastiques, d'utiles collaborations ont également été réalisées avec les Maisons des artistes amateurs, la Direction des Monuments historiques et l'Union des artistes plasticiens, l'activité de nos meilleurs chercheurs revêtant ainsi la forme d'un labeur scientifique moderne.

Nos relations culturelles avec l'étranger ont pris le long des années un développement croissant. La publication à l'étranger d'ouvrages appelés à une large diffusion tels que l'album UNESCO sur les monuments à peintures extérieures de Moldavie et le catalogue de l'exposition d'art roumain ancien organisée en Angleterre (1965) et en France (1966), catalogue rédigé par une équipe de chercheurs du secteur d'art ancien de l'Institut avec la collaboration des spécialistes du Musée d'Art de la République et de l'Institut d'études sud-est européennes, ainsi que les traductions d'ouvrages tels que l'*Art paysan chez les Roumains* (en russe), *Les églises fortifiées des Saxons de Transylvanie* (en allemand) *Le Monument d'Adamklissi* (en allemand) éditées soit à l'étranger soit en collaboration avec des maisons d'édition étrangères, ou encore la participation à divers congrès, conférences et colloques internationaux, tels que ceux de l'ICOM, des spécialistes de la civilisation balkanique, des sciences humanistes, des études romanes, de l'anthropologie et de l'ethnographie, ont été pour nos spécialistes autant de précieuses occasions de s'affirmer et de procéder à des échanges d'expérience féconds. Un facteur particulièrement important pour la connaissance de notre art à l'étranger

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

est la collaboration de l'Institut aux encyclopédies et dictionnaires d'art édités dans divers pays. C'est ainsi qu'ont été introduites dans le *Künstlerlexikon* de Thieme Bäcker et Vollmer — l'un des plus précieux ouvrage dans ce domaine — des centaines de fiches d'artistes roumains, rédigées dans notre Institut. Nous avons également établi des textes pour l'Encyclopédie italienne d'art, les dictionnaires Larousse et l'Encyclopédie soviétique.

Les tâches nombreuses et complexes qui nous incombent définissent d'elles-mêmes l'orientation future de nos travaux. L'un des problèmes essentiels qui nous préoccupent, est celui d'assurer avant tout une information scientifique multilatérale, qui puisse correspondre au niveau de développement actuel de notre science. Un autre problème, de toute évidence lié au premier, est celui d'élargir le domaine thématique de nos recherches et, en même temps, de réaliser une meilleure coordination de nos activités scientifiques avec celles qui s'exercent dans le cadre des musées, des chaires universitaires, des entreprises d'édition et de la section de Critique de l'Union des artistes, afin d'accomplir notre tâche avec le maximum de rigueur scientifique et théorique,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉODORE PALLADY

G. Opresco

Pour vraiment connaître Pallady — l'homme en même temps que l'artiste — pour nous rendre compte de son importance, de sa grandeur même — et je suis pleinement conscient de la portée de ces épithètes, — pour comprendre la place qu'il occupe dans notre culture, il est indispensable d'étudier parallèlement son œuvre peinte et le *Journal* qu'il a laissé et qui nous est malheureusement parvenu trop tard et, selon toute apparence, à l'état fragmentaire. Beaucoup de choses que l'on a dites sur Pallady, le décrivant comme un homme rude, orgueilleux surtout, et peu sociable, souvent bizarre, plein de contradictions parfois, ne sont qu'impressions hâtives, qui n'auraient pas été publiées et n'auraient pas trouvé créance si, en jugeant son œuvre et son attitude, peu sympathique au premier abord, on avait eu connaissance de certaines parties de son Journal. A la lumière de ces textes, auxquels viennent s'ajouter ses lettres à Matisse reproduites dans le Journal, à Matisse qui fut son camarade d'atelier à Paris et devint, après 1930 surtout, son ami intime, à la lumière de ces textes et de cette correspondance donc, — Pallady, avec son jugement profond bien que teinté, malheureusement, d'un noir pessimisme, avec sa modestie d'artiste aux prises avec d'immenses difficultés qu'il se créait parfois courageusement lui-même, avec l'originalité de son esprit et sa haute culture, nous apparaîtra sous un jour infiniment plus favorable. Et cette attitude distante, impertinente même, qu'on lui reprochait s'expliquerait, non point par une prétendue malveillance à l'égard de certains collègues qu'il n'appréciait pas et envers lesquels il se serait montré injuste, — car il se jugeait lui-même souvent défavorablement — mais par sa conviction que l'art véritable, l'art absolu au point de vue de la qualité, cet art auquel il aspirait lui-même et qu'il n'avait pas atteint, était quelque chose de tellement élevé, de si noble, que la voie qui y menait ne pouvait pas être aussi unie, ni aussi aisée et directe que se le figuraient certains collègues favorisés par le succès. A ses yeux cette voie, subordonnée aux conditions de ce temps-là, était jalonnée de problèmes que l'artiste était appelé à résoudre, de tentatives souvent infructueuses, de doutes et de souffrances qui, aggravés par son tempérament et son état d'esprit, faisaient parfois de sa vie un cauchemar, comme il l'a dit lui-même un jour avec amertume. Tout cela apparaît clairement dans le Journal de Pallady, véritable confession, où ce que l'on admire le plus, après la forme toute personnelle et si belle de sa prose est la parfaite bonne foi et l'honnêteté absolue de celui qui l'a écrite. Quel artiste, au terme d'une vie où il a connu le succès, écrirait ce qu'écrit Pallady lorsqu'il évoque le souvenir d'un certain dîner d'artistes auquel participaient quelques peintres consacrés, tels que son ancien professeur Aman-Jean, Emile Bernard, d'autres encore. Pendant le dîner Pallady n'avait cessé de critiquer sévèrement la peinture du temps. Agacé par tant d'intransigeance, Emile Bernard finit par lui demander: « Mais quel est donc l'art qui vous plaît? ». Et Pallady jeune à cette époque, plein d'audace et de foi en l'avenir, de répondre: « L'art que je ferai ! » Et, quarante ans plus tard, se rappelant la question d'Emile Bernard et sa propre réponse, Pallady notera dans son Journal avec une admirable sincérité,

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 13—23

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mais on devine avec quelle tristesse : « . . . celui que je n'ai pas réussi à faire ». Combien d'artistes ayant connu au cours de leur vie des heures de gloire, auraient le courage et la modestie de formuler une sentence aussi tranchante et définitive, qui établirait d'une façon aussi catégorique la différence entre ce qu'ils ont désiré faire et ce qu'ils ont réalisé? Nos jeunes peintres, si sûrs d'eux, si indulgents pour leurs propres œuvres, feraient bien de méditer sur un tel aveu, sur l'honnêteté et la force d'âme qu'il révèle, et qui seules sont dignes d'un véritable artiste.

Théodore Pallady est né en 1871, à Jassy. Il meurt à Bucarest, en 1956, âgé de 85 ans, après une longue activité qui n'a pris fin que peu avant sa mort. Son éducation de jeune homme, dans sa famille d'origine ancienne, ayant pris fin, il continue ses études à Bucarest, où il est, à l'âge de 16 ans, élève de l'Ecole des Ponts et Chaussées. Au bout d'un an, sa famille, qui le destinait à une carrière d'ingénieur l'envoie continuer ses études à Dresde, où il suit pendant deux ans les cours de l'Ecole polytechnique, tout en prenant, en même temps, des leçons de peinture. En 1889 nous le retrouvons à Paris, fermement résolu de se consacrer à la peinture. En vue d'une formation artistique qu'il envisage avec une extrême exigence, il commence à prendre des leçons avec Aman-Jean et Puvis de Chavannes, auquel il était apparenté par Mme Puvis de Chavannes, née Cantacuzène. Il suit ensuite les cours de l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gustave Moreau, le professeur de l'équipe la plus intéressante de jeunes peintres, de ceux qui seront plus tard à la tête des mouvements modernistes qui se formaient alors à Paris et qui, comme Matisse, Rouault, Marquet et quelques autres, feront le plus parler d'eux.

Moreau a été le très intelligent éducateur d'une jeunesse combative et avide d'indépendance, et a su discerner la personnalité et les tendances de chacun de ses élèves et diriger ceux-ci selon leurs aptitudes. Après sa mort, Pallady continue de fréquenter l'école des Beaux-Arts de 1897 à 1899.

J'ai connu dans ma vie deux grands créateurs qui ont atteint à l'expression artistique la plus haute, l'un dans le domaine de la poésie, l'autre dans celui de la peinture, après avoir tous deux fréquenté les mathématiques : Paul Valéry et Théodore Pallady. De leur contact avec la plus exacte des sciences ils ont l'un et l'autre conservé, le premier dans l'expression verbale — mais aussi dans la façon de se conduire dans la vie —, le second dans l'expression picturale, un besoin de précision, d'exactitude et de clarté, de beauté synthétique, qui est loin d'être commun, aussi bien chez les poètes que chez les peintres. C'est de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

là que dérivent, selon moi, une partie des qualités qui nous émerveillent dans la création de Pallady comme dans celle de Valéry.

En 1900 Pallady, âgé de 29 ans, expose pour la première fois au Salon de Paris, début quelque peu tardif, comme c'est le cas de beaucoup d'artistes appelés à atteindre un âge avancé. Les années suivantes il expose à Londres, puis, en 1904, à Bucarest avec son ami Grant, et participera désormais régulièrement à différentes expositions de peinture à Bucarest et à Paris. En même temps il voyage aussi bien en France qu'en Italie, et vient souvent passer ses vacances dans une propriété de sa famille, près de Jassy. C'est ici qu'il peint une série de paysages moldaves et de vues de Jassy, qui représentent une importante part de son œuvre du début de sa carrière. C'est à cette époque, sinon un peu plus tôt, en quittant l'atelier de Gustave Moreau, que Pallady s'enthousiasme pour le dessin des grands maîtres, et tout particulièrement pour celui de Léonard de Vinci et d'Ingres.

Il a lui-même dessiné presque toute sa vie. Au début, sans doute sous l'influence de Gustave Moreau, son dessin est d'un caractère si sévère et si noble et tend à une telle perfection, qu'une interprétation des mains de la *Joconde* qu'il m'a été donné de voir, et une tête de Christ, « homme des douleurs », qui se trouve au Musée d'art de l'Académie, à Bucarest, sont parmi les dessins les plus impressionnants de notre art. De telles œuvres exigeaient de la part de l'artiste une attention, un sens de la valeur des lignes, une profondeur de sentiments et une adresse manuelle extrêmes, en somme une tension physique et intellectuelle tellement intense, que par la suite Pallady — peut-être aussi parce qu'il se sentait de plus en plus attiré par la vie environnante — abandonne cette manière, sans pourtant jamais renoncer au dessin : il continue de le pratiquer sous la forme de notations et de croquis fugitifs partout où il se trouve et en fait une chronique expressive et souvent ironique de l'actualité. C'est ce qui explique qu'il nous reste de lui plusieurs centaines de dessins, en partie assez sommaires, saisis avec intelligence, et remarquablement vivants, surtout lorsqu'ils sont rehaussés d'un peu d'aquarelle, mais d'une forme point toujours impeccable, ce qui surprend chez un artiste qui accordait constamment une importance particulière à la forme — sinon à la ressemblance, comme il le déclarait souvent.

Vint l'époque où Pallady s'établit pour quelque temps à Paris, attiré par l'ambiance effervescente de cette métropole des arts. Il ne rompt pas pourtant ses attaches avec son pays natal et apparaît de temps en temps à nos expositions ; il continue, aussi, de voyager. Entre l'époque où nous l'avons laissé et celle d'après 1944, lorsque,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

au lendemain de la libération, Pallady rentre définitivement en Roumanie, se situe peut-être la période la plus féconde de son activité. Malgré tout son talent et son amitié avec un artiste aussi célèbre que Matisse, sa présence dans le monde artistique de Paris avait été assez peu remarquée, ce qui ne peut que nous étonner. C'est que Pallady se cantonnait dans une réserve orgueilleuse, détestant les intrigues qui sont souvent à l'origine de maintes réputations, et dédaignant toute démarche personnelle qui eût pu lui être utile. Il se contentait d'envoyer de temps à autre un tableau à quelque exposition, mais travaillait avec acharnement, de mieux en mieux et d'une manière de plus en plus personnelle. Il n'est point de sujet, à l'exception des scènes historiques, qu'il n'ait abordé, ni de forme d'expression qu'il n'ait pratiquée dans ses tableaux, depuis des toiles du plus grand format jusqu'à de véritables miniatures, telles que l'admirable esquisse inspirée par l'*Olympia* de Manet, œuvre particulièrement réussie, et démonstrative, guère plus grande que la paume de la main. Cette esquisse est la quintessence et l'expression libre et définitive de l'attraction féminine, et une confession plus proche de la conception d'un Titien que de celle de Manet, auquel on avait reproché la « vulgarité » de cette toile célèbre. D'ailleurs, Pallady lui-même avait coutume de dire, mi-blagueur mi-sérieux, qu'il préférait son esquisse au grand tableau du Louvre.

Il a peint des paysages, des nus, parfois en groupes nombreux ou dans des compositions monumentales, ainsi que des scènes d'intérieur et des natures mortes, presque toujours d'une grande puissance décorative.

Sa manière de peindre différait de celle de ses contemporains, roumains ou étrangers, bien que l'on ait prétendu découvrir des analogies entre lui et Matisse. Sa couleur était transparente, claire et fluide et conférait à l'œuvre un aspect lumineux et séduisant, précis et délicat ; la composition était chez lui d'une remarquable sûreté. Etant donné la valeur exceptionnelle de presque tout ce qui nous reste de Pallady (car il détruisait ce qui ne le satisfaisait pas), étant donné l'importance de son œuvre toute entière, beaucoup d'amateurs et d'artistes inclinent aujourd'hui à voir en lui le peintre le plus remarquable qu'aient eu les Roumains, car il réunissait en une rare harmonie l'esprit, l'intelligence, le goût, une culture raffinée et une connaissance achevée de son art.

✧

La personnalité de Pallady est en réalité assez complexe et pleine de contradictions Cela n'a rien de surprenant puisqu'il s'agit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'un grand artiste, c'est-à-dire d'une grande sensibilité, toujours en éveil. Son Journal comme nous l'avons dit, nous aide à déchiffrer et à définir les traits essentiels de son caractère.

Profond, quand il s'analyse et surtout quand il analyse l'art et ses diverses manifestations, l'art auquel il a voué toute son intelligence et sa volonté tenace, il est assez naïf quand il parle politique, et la politique se mêle souvent aux autres problèmes dans les pages du Journal. Clairvoyant, toutes les fois qu'il parle de l'art, intransigeant et original, mais en désirant et en envisageant toujours l'absolu comme point de départ, il devient injuste pour les autres, ceux qui vivent dans le relatif. Sans ombre de jalousie pour ceux qui avaient obtenu le succès, un succès facile selon lui, il les juge tous à un taux trop élevé, et par conséquent les considère sans valeur. Compatissant envers les vaincus de la situation sociale, il a pour eux des attitudes et des mots capables d'apporter de la consolation à leurs malheurs, tandis qu'il manque souvent de bienveillance dans les rapports avec ses semblables. Comment expliquer cette situation contradictoire? C'est que la pitié est une attitude et suppose un sentiment de supérieur à inférieur, tandis que la bienveillance est un sentiment qui agit d'égal à égal, et il ne consentait pas à se déclarer souvent l'égal de ceux qu'il jugeait. Misanthrope quand il est seul, d'une tristesse exaspérante, mais entraînant sinon gai, dans la société des gens qui l'intéressaient, et qui, pour la plupart étaient de son « monde », car il est et il se sent toujours un aristocrate. Quelquefois, avec des réactions non seulement blessantes, mais dures envers ceux qu'il considérait comme simples comparses, il s'interdisait de tuer un insecte parasitaire.

Il était grand comme artiste, incontestablement, avec une conscience et une clairvoyance que j'ai rarement rencontrées chez d'autres. Une passion d'être vrai, une sincérité absolue envers lui-même, le tout basé sur un contact et des analyses approfondies des plus grandes œuvres de l'art sont ce qui caractérise ses jugements esthétiques, vérité et clairvoyance qui sont plus rares, surtout parmi les artistes, qu'on ne le croit.

Ce sont ces pages-là qui nous enthousiasment dans son Journal et que je recommande tout particulièrement au lecteur. Un amour aussi sincère et une pénétration aussi profonde des choses de l'art font de Pallady un des hommes les plus remarquables de notre génération, et même de notre pays et le désignent à l'étude et à l'admiration de tous les Roumains qui s'intéressent à l'art.

BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EXTRAITS DU JOURNAL DE PALLADY*

Réflexions sur lui-même ou analyses de son état d'âme

17 janvier

« Mourir ou dormir, rêver peut-être dans un sommeil douteux comme la mort, oublier tout : la vie et les remords et tout ce qui fut hélas ! notre être ».

21 janvier

... « Je ne désire qu'une chose : la liberté, la paix, pour le peu que j'ai encore à traîner ici-bas. La pensée dégagée de tous les préjugés nous permet de voir clair, de vivre et d'exister ».

23 janvier

« J'aime donner mais je n'aime pas recevoir, car, le plus souvent, je ne connais pas le sentiment de celui qui donne et ne sais à quoi cela engage ma liberté.

Cependant je reste reconnaissant et ne veux être assujetti à mon intérêt personnel ».

28 janvier

« Se réfugier dans l'art . . . savoir choisir ce qui nous permet de créer l'œuvre d'art. . . l'essence-même de la vie . . . *de notre vie*, et vivre en dehors de la vie, où l'intérêt est toujours à la base . . . Oui, vivre seul. . . et ne croire à rien ».

12 mars

« Pensé à ma vie défunte . . . quel bilan ! . . . enchevêtré, que je voudrais mettre au net . . . Le moindre fait a son importance. Indications pour débrouiller le fil de la vie, qui faiblit ou se renforce selon l'événement ou l'accident, qui décide de sa résistance, de sa qualité, et qu'il faut parfois renouer, pour aller plus loin. Mais quelle tristesse se dégage de tout cela ».

28 mars

« La lâcheté seule m'empêche de mettre fin à cette vie, de laquelle je n'attends plus rien et dont tout m'exaspère et me dégoûte : Tout . . . Tout . . .

Ce n'est pas la mort qui m'inquiète, mais la vie, telle qu'elle est à présent. Et pourtant, dirais-je, „cînd o fi mai rău aşa să fie" ».

17 juin

« Je regarde mes dessins et peintures, je vois ce qui leur manque et tâche de les améliorer. J'en détruis une grande partie et me fais violence pour ne pas trop en retenir. Lectures aussi, de plus en plus difficile à m'en procurer un. J'ai lu tous les livres (Mallarmé) ».

* Les fragments que nous publions, datant de 1941, sont extraits du manuscrit français nº 231 conservé à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie (Section des manuscrits).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

18 juin

« La nature seule me délasse. Je regarde les arbres en fleurs. Sont-ce des fleurs ou leurs fruits? Les „oțetari", grappes vertes et rouges. Les platanes dont j'atteins les boules hérissées, les marroniers avec les leurs . . . Et ne puis m'empêcher d'emporter chez moi des branches ».

27 juillet

. . . « Ceux qui ont peur de la perfection „Elle n'existe pas" disent-ils. Et même si cela existait? ! On peut y aspirer, y tendre, au moins, car il y a tout de même des degrés, et celui atteint par X, en est plus près que celui d'Y. Mais il est plus aisé de rester dans la médiocrité, de s'y complaire et d'en jouir, que de se casser les reins en essayant d'escalader les cimes de l'idéal ».

18 août

(Cette liste semble indiquer les œuvres favorites de Pallady).

La Joconde
Leonardo da Vinci
L'Adoration
Noces de Cana
Mise au tombeau, de l'Ecole d'Avignon
Portait de Descartes (Fr. Hals)
Van Eyck
Le Jugement de Paris (Watteau)
Odalisque d'Ingres (Malgré les accessoires)
L'Atelier (Courbet)
Femmes d'Alger de Delacroix
Le dernier Poussin
Charles II (Fouquet)
Mademoiselle Rivière

5 septembre

« Vente posthume, disais-je à L. M., qui me parlait de l'avenir : celui de ma peinture et de mes notes.

Après moi le déluge. Avec tout ce qui me concerne. Je voudrais disparaître sans laisser de traces ».

2 octobre

« De plus en plus seul. De plus en plus sorti de la vie qui de plus en plus me semble une comédie à laquelle je n'ai pas pris part, hélas ! Toujours tendre vers un idéal, que je pensais pouvoir réaliser, ne pensant pas qu'il y avait la mort, cette négation de la vie, qui doit mettre fin à tout ».

Réflexions sur la société

20 janvier

« L'égoïsme tout-puissant, c'est lui qui guide nos pas, à l'ombre de mensonges qui lui servent d'appâts. On berce notre enfance avec la religion. Et pour mieux nous tenir, voici l'éducation. L'amour, dont la nature nous impose sa loi, on l'a poétisé, pour mieux tenir la proie ».

6 mars

« Il est certain qu'avoir à ce point l'horreur de ses semblables, est chose anormale, maladive. (Quel serait le résultat de cette manie de toujours dessiner, de regarder, — non sans voir, hélas, leurs attitudes, leurs figures; de découvrir leurs tares, qu'un geste, l'intonation de la voix, le rire, les grimaces que je surprends et que je ne me contente pas de laisser s'évanouir, mais sur lesquelles je brode et je me plais à divaguer, en y ajoutant à cette forme matérielle (visible) ce qui se passe — ce que j'imagine — derrière la façade. Que de pauvreté comprise, que de vulgarité.

. . . La beauté, par contre, le rythme, l'harmonie me sont un repos, mais combien rare ».

28 et 29 août

(Reproduisant les exclamations enthousiastes de certains soi-disant connaisseurs dans les expositions, Pallady ajoute) :

« Se rendent-ils compte, tous ces regardeurs de peintures, que chaque tableau est pour ainsi-dire un problème, dont la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

solution est là, devant eux, qui regardent, mais qui ne voient que les éléments, s'ils sont ressemblants. Il y en a qui vous disent : „Vous savez, moi, la Joconde m'embête", comme si elle était là pour l'amuser et lui faire plaisir ».

26 septembre

« La laideur humaine, de la face humaine surtout tourmentée par les vices. Sa vie desorbitée. Chaque figure porte les stigmates des besoins passion-vice. Qu'il est rare de rencontrer un être reposant » !

14 décembre

« L'Institut de France (à Bucarest). Déjeuné 1 h. Assisté à la commémoration du centenaire de Renoir. Projection et conférence de Monsieur Mouton, après quelques mots d'introduction du Ministre de France. Comme toujours exagération : on le sacre peintre de génie, on explique ce qui n'est pas expliquable . . . Puisque les images sont là qui nous renseignent sur l'œuvre. Sans style, sans esprit, débarassé de ces couleurs groseille, de ces assemblages de tons vulgaires. Parmi : *La loge*, peut-être le meilleur Renoir où il est allé jusqu'au bout ».

15 décembre

« *Ils* jugent une œuvre d'art selon ce qui les touche ou selon leur goût et se laissent influencer par la mode. Le Ministre me parle de *La Valse* de Renoir, qui figurait à l'exposition des Tuileries, en disant : „C'est un chef d'œuvre". Je me souviens de l'impression détestable que j'eus en voyant cette peinture, journal de mode 1880. Pour eux il n'y a pas de hiérarchie, ils mettent, si l'objet leur plaît, un Renoir sur le même plan qu'un X de génie ».

16 décembre

« Ayez le courage et la probité de regarder avec vos yeux. Et s'il est question de se renseigner, adressez-vous à ceux qui sont allés vers les cimes ».

17 décembre

« Et dire qu'il y en a qui s'adressent à Van Gogh et d'autres à Grosmaire ».

Réflexions sur l'art

12 janvier

« Dans un portrait, la grande préoccupation pour le peintre et son modèle, c'est la ressemblance . . . ! *Non*, il faut *dépasser* la ressemblance . . . Ne s'occuper que de l'œuvre ».

5 mars

« Le Greco a dit (me dit Z.) : „Je ne cherche pas le fini dans ma peinture, mais l'infini".

. . . Oui, c'est déjà très bien, mais Leonardo da Vinci, avec le fini, atteignait l'infini dans les siennes. Dans une œuvre flottante, l'infini y est suggéré, que le fini risque de détruire souvent. Voyez le charme d'une ébauche. Oh ! n'y touchez pas, vous disent-ils ; ils se doutent de l'impuissance de celui qui ne peut aller jusqu'au bout ».

25 mars

« Ce n'est pas une raison, parce qu'on est incapable d'égaler X. ou Y., des prédécesseurs de génie, pour se jeter dans le camp de ceux qui par incapacité prétendent inventer la peinture.

Dépasser l'objet . . . qui ne doit être qu'un point de départ pour exprimer ce que nous y voyons de personnel.

C'est par impuissance de s'exprimer dans le langage divin que la plupart sombrent dans celui du ruisseau ».

14 avril

« Me suis remis à dessiner, emprisonner la forme. Plus important que le reste qui vient s'y ajouter ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

17 avril

« Me suis obstiné à dessiner, malgré la fatigue, probablement printanière. Plus envie de peindre. D'ailleurs, le dessin suffit : la peinture c'est du surplus et souvent, du superflu.

Que de dessins n'ai-je pas gâté (anéanti), en voulant faire de la peinture ».

3 mai

« Le dessin c'est la manière de voir la forme (Degas). Valéry dit ne pas comprendre ce que cela veut dire. Je pense que cela veut dire ce qu'il (D.) dit, c'est-à-dire, voir le caractère, le débarrassé, l'essentiel, avec tous les détails soumis, dépassés.

Les Egyptiens qui tendent vers l'éternel, les Grecs vers le particulier ».

22 mai

« Le mot construction vient sans cesse lorsqu'il est question de certains peintres, mais cette construction n'est qu'un premier stade, la charpente qui aboutit à la composition. Puis la sensibilité vient s'ajouter à cette construction, sensibilité dans le rapport des volumes, des lignes et enfin des couleurs ».

8 juin

« Exactitude et vérité. Ne faisait-on pas à Ingres le reproche (à l'Odalisque), d'avoir deux vertèbres de plus. Au Greco celui des proportions de ses figures et à celles de Michelange d'avoir parfois neuf têtes?

Mais c'est justement les deux vertèbres qui ajoutent à la beauté du nu de l'Odalisque ; ce sont ces proportions ou disproportions, chez Le Greco qui expriment ce qu'il voulait faire dire à ses figures extatiques ».

10 juillet

« C'est étonnant ce que tous les artistes s'intéressent peu à la peinture. Ils vous parlent de tout, excepté de leur art. Les petites intrigues et commérages seuls les intéressent ».

11 juillet

« Peinture décorative, peinture de chevalet, de morceau. Composition décorative des primitifs — peinture décorative après. Chez Giotto c'est *mural* ; chez Véronèse c'est des *morceaux* aggrandis. Chez l'un c'est sur le plan de la *peinture* transposée, chez l'autre de la *réalité* aggrandie ».

17 juillet

« Révision continuelle des valeurs. Vu un ouvrage sur le Titien avec force reproductions. Manque de style. Grand peintre de métier, sur le même plan que Rubens (chez celui-ci plus de liberté, plus de métier encore).

Vu aussi un ouvrage sur Degas de Mauclair (hélas) avec reproductions mal choisies. Degas victime de l'instantané. Mauvaise époque où toutes les découvertes scientifiques ont été spéculées (impressionnisme, etc.) ».

21 juillet

« Le rythme, l'harmonie dans la composition d'une toile, sans cela ce n'est que de la peinture ; ce n'est pas une œuvre d'art. La peinture (métier) c'est le moyen d'exprimer tout cela, elle n'est pas le but. Certes, l'exécution a son importance, on peut l'admirer, mais elle reste quand même le moyen ».

27 octobre

« Les expositions des femmes peintres et sculpteurs se suivent et se ressemblent. Elles couvrent leurs toiles avec une naïveté charmante de naïveté. „On verra quand ce sera terminé", car terminées elles le sont dès le commencement. Et cependant elles ont une sensibilité qui manque à leurs camarades mâles, qui, eux, affirment

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avec violence ce qu'ils ne savent point. D'ailleurs, c'est la mode de ne pas savoir, de se laisser guider par l'affirmation ».

28 octobre

« Cela paraît paradoxal de dire : qu'après avoir vu le *Tigre traversant la Jungle* du Douanier Rousseau, ceux de Delacroix ne sont plus que des études que Jardin d'acclimatation.

Dans la même salle, de la peinture française moderne, des Renoir, des Claude Monet, Pissarro, Gauguin (médiocre), et tout au fond *La Vénus noire au serpent* du Douanier Rousseau, qui les éclipse tous ».

29 octobre

« Chez ceux-là le savoir, le métier, le talent ; chez celui-ci, un instinct assez puissant pour se passer de tout savoir. Génie (dans son genre) de l'instinct pictural ».

8 décembre

« Dans sa carte postale du 6 octobre, Matisse, auquel j'avais écrit que je dessinais *surtout*, me dit : „Pourquoi ne peins-tu pas? Le dessin est tout de même la femelle, et la peinture le mâle".

C'est le contraire que je pense. Le dessin peut se suffire à lui-même, tandis que la couleur sans dessin reste encore invertébrée, déliquescente ».

11 décembre

« Revu chez Zam. sa collection de peinture, salle française : Matisse, Derain, Bonnard, Utrillo, Delacroix, Corot, Cézanne, Courbet. Pour la plupart choses de troisième ordre ».

12 décembre

« J'ai dit de troisième ordre dans l'œuvre de chacun. Un Matisse resté en route (charmant de couleur).

La couleur vous plaît ou non. Elle est incontrôlable. La forme est *là*, et comme le disait Ingres, c'est la probité. . . Ou, selon Cézanne : „Il s'agit d'un emprisonné" ».

✧

Les lettres à Matisse se suivant selon leur date

1 mai

« . . . car c'est, comme tu le dis, quelque chose d'entendre dans la tourmente, la voix d'un ami . . . La mienne (activité), ici, est pour ainsi dire, vide. Le découragement me gagne, car j'ai beau me dire „Tu vis en dehors des événements", j'en suis quand-même leur prisonnier. Et puis, que puis-je attendre encore de la vie? Telle qu'elle était, c'était malgré tout une continuation ; le fil a été rompu . . . Voici 14 mois que je suis dans cette chambre d'hôtel, où j'ai essayé de me faire une vie, en attendant, m'efforçant à travailler . . . me voici à bout. Ma pensée est là-bas avec tous mes souvenirs. Je leurs tends mes bras avec désespoir car je ne vois pas la fin de tout ça ».

14 juin

(Probablement lettre à Matisse)

« Combien tu as raison, mon vieux, de m'encourager à la vie, sans m'exaspérer des événements. Mais tu n'as pas pensé que parfois la vie n'a plus de sens, lorsque l'espoir ou la confiance font défaut. Il faut croire à quelque chose, pour aller de l'avant, car lorsque tout s'est effondré et que l'on acquit la conscience que rien ne sert à rien, que l'on est à la limite, à l'extrême, peut-être, on se dit à quoi bon. Meurs, vieux lâche : il est trop tard ».

14 septembre

« Répondu à Matisse et à Rouveyre : „Mon cher ami, combien je suis heureux des excellentes nouvelles que tu me donnes de ta santé et de ton travail d'ange, comme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tu le dis. Que te dirais-je de moi que tu ne saches déjà? . . . car rien n'est changé. Je tourne comme un cheval de meule, dans ma chambre d'hôtel, où les fleurs se dessèchent dans les vases, ou des fruits pourrissent dans le compotier, sans que je puisse me décider à les peindre. La toile, d'ailleurs, est devenue matière introuvable et puis, ne suffit-il pas de dessiner, n'est-ce pas l'essentiel? Je feuillette parfois un album de dessins de toi, que j'ai emporté de Paris. Je les admire et les critique tour à tour. Ainsi de ceux d'Albert (sic) Dürer qui sont admirables. „Je ne plains pas les misères des artistes, car elles sont dorées". Tu cites Anatole France. Il doit faire allusion aux cadres. D'ailleurs, qu'en sait-il, ce bourgeois en pantoufles? La joie se partage, la douleur nous excitant, ceux qui peuvent faire souffrir ».

30 septembre

« Non, mon cher H. (Matisse), la peinture n'est pas, comme vous le dites, de la couleur, non plus qu'un artiste n'est pas celui qui met de la couleur sur une toile. Avec du bleu et du noir, vous pouvez faire de la peinture, mais faut-il encore savoir les employer, non pas pour le plaisir de peindre, mais pour celui d'avoir fait quelque chose à peindre (à dire) sur le plan de la peinture qui est un monde, et savoir s'exprimer ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES CONDITIONS DE L'ARCHITECTURE MODERNE*

Louis Hautecœur

Lorsque nous comparons les villes anciennes qui n'ont pas évolué et les villes nouvelles ou les quartiers nouveaux, nous constatons que les caractères de l'architecture ont plus changé en soixante ans qu'ils ne l'avaient fait durant les siècles antérieurs. Quelles sont les causes de cette transformation rapide? Quels sont les effets dus à ces causes?

I

Les causes sont multiples et se sont exercées les unes à partir du milieu du XIXe siècle, les autres seulement après les deux guerres mondiales. Les hommes de mon âge ont vu les débuts de cette ère nouvelle, mais, en notre enfance, commençaient seulement à se produire les résultats de phénomènes apparus au temps de nos pères; au contraire nous avons assisté en notre maturité à une révolution accélérée et radicale qui a enthousiasmé les uns, étonné les autres et qu'il s'agit d'étudier sans passion, en historien.

La première de ces causes a été l'extension des programmes anciens et l'apparition de programmes nouveaux par suite de changements survenus à la fois dans les attributions de l'Etat, des communes, dans les modes de vie. L'Etat, durant les siècles antérieurs à la Révolution française, était fort décentralisé: Si je prends l'exemple de la France, je constate que les intendants des généralités, les gouverneurs des provinces possédaient des pouvoirs de décision bien plus étendus que ceux attribués aux préfets du XIXe siècle. Aussi les organismes centraux étaient-ils moins importants; Colbert, ministre des Finances, de la Marine et des Beaux-Arts, se contentait de quelques collaborateurs installés en deux étages du pavillon du roi au Louvre. La levée des impôts était confiée à des fermiers qui s'engageaient à verser une somme forfaitaire et prélevaient d'ailleurs des bénéfices considérables. Les Fermes étaient logées dans un vieil hôtel particulier. Les écoles dépendaient du clergé, les hôpitaux d'un bureau, créé par Louis XIV et qui siégeait en quelques pièces de l'Hôtel-Dieu. On pourrait multiplier les exemples. La Révolution française, par crainte du fédéralisme des Girondins, accusés de vouloir prolonger l'ancien régime, créa la centralisation. On observe le même phénomène dans les pays qui possédaient déjà ou qui conquéraient leur unité ou leur liberté. Le développement des moyens de communication a rendu plus étroite la dépendance des provinces à l'égard de la capitale. Il fallait, avant l'invention des chemins de fer, une huitaine de jours pour qu'un ordre du ministre parvînt à Marseille et autant pour la réponse. Il convenait donc de laisser plus d'initiative aux représentants du pouvoir. Aujourd'hui ceux-ci en quelques minutes peuvent obtenir par téléphone les directives du ministre et en quelques heures peuvent aller personnellement exposer un problème. Les membres du gouvernement ont progressivement accentué la tendance à s'attribuer les décisions et à grouper autour d'eux le personnel nécessaire. Le résultat fut l'apparition de services de l'Etat pour lesquels il fallut bâtir de vastes édifices. Les ministres et les fonctionnaires n'ont pas cessé de

* Conférence tenue à l'Union des architectes le 10 mai 1966.

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 25—37

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se multiplier et d'exiger des bâtiments de plus en plus nombreux.

L'enseignement a réclamé des établissements plus importants. La vieille université de Paris se contentait, depuis le XIIIe siècle, des collèges dispersés sur la montagne Sainte-Geneviève; la Sorbonne, devenue trop petite, fut refaite par Richelieu; Napoléon réforma l'Université, multiplia les facultés, les lycées, les collèges. L'enseignement primaire fut organisé sous Louis Philippe et devint obligatoire. Il fallut bâtir ou aménager des écoles. De nos jours les édifices existants sont trop réduits en nombre et en surface. La Sorbonne, qui réunissait les facultés des Lettres et des Sciences et qui fut rebâtie à la fin du XIXe siècle, a dû essaimer, créer des instituts spécialisés.

Le développement de la culture explique aussi la multiplication des théâtres, des salles de concert. Paris, qui comptait sous Louis XV trois ou quatre théâtres, en a vu surgir sous Louis XVI un si grand nombre que Napoléon voulut impérieusement le réduire; en vain, car non seulement les théâtres reparurent: on vit apparaître après 1860 des théâtres comme le Châtelet, l'Opéra, et plus récemment le théâtre de Chaillot, qui peuvent recevoir 2 000 à 3 000 spectateurs. Le goût de la musique s'est répandu; au XVIIIe siècle les amateurs se réunissaient dans la galerie de l'hôtel Bullion; au XIXe se sont formées des sociétés: on a bâti de grandes salles comme la salle Pleyel. En province, des maisons de la culture ont été édifiées où sont organisés des concerts, des représentations dramatiques, des expositions,où sont aménagés des centres pour les jeunes. Le pullulement des bibliothèques de l'Etat, des Communes n'a pas été moins grand. La Bibliothèque nationale construite au XIXe siècle est devenue trop petite; on a créé des magasins souterrains; la Bibliothèque de l'Institut, la plus importante après la Nationale, refait actuellement ses dépôts.

Les hôpitaux étaient nombreux, mais souvent petits. Louis XIV avait imposé à chaque grande ville la création d'un hôpital. Dès la fin du XVIIIe siècle on discuta la question d'implanter des hôpitaux spacieux et spécialisés pour éviter les dangers de la contagion. Au XXe siècle les progrès de la médecine et l'institution de la sécurité sociale imposèrent la construction de véritables cités hospitalières comme celles de Lyon, de Lille. On bâtit partout des maternités, des dispensaires; des sanatoria. La vieille conception des hôpitaux, qui dès le XVIe siècle semblait déjà vétuste, se révéla elle-même périmée. Ces établissements durent s'agrandir pour offrir aux malades des chambres où ils ne fussent plus entassés, contenir des laboratoires de recherche; des projets nouveaux sont formés. L'institution de la sécurité sociale, des allocations familiales rendit nécessaire la construction de bâtiments administratifs. Le développement des syndicats à partir du second empire exigea celle des bourses du travail, de véritables administrations.

Un autre phénomène détermina au XIXe siècle la construction d'un type nouveau de bâtiments, les usines. A la fin du XVIIIe siècle on déclarait considérable la fabrique royale des papiers peints du faubourg Saint-Antoine qui employait 400 ouvriers. L'apparition du machinisme, de la vapeur, de l'électricité provoquèrent l'extension de ces usines qui s'installèrent d'abord à la périphérie des villes, mais qui durent peu à peu s'éloigner lorsqu'elles furent entourées de maisons. Le développement des industries métallurgique, charbonnière, électrique, aéronautique, etc. provoque chaque jour la construction d'établissements de plus en plus grands. Comme il faut loger les ouvriers, dès le milieu du XIXe siècle des cités apparurent; mais le problème n'est jamais résolu, car à peine une nouvelle usine pousse-t-elle, qu'il faut le reposer.

Le développement démographique est une autre cause de la transformation des programmes. Grâce aux mesures sanitaires un plus grand nombre d'enfants parvient à l'âge adulte. Les naissances sont mainte-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nant en excédent sur les décès. D'autre part les campagnards ont afflué dans les villes, à la fois parce qu'ils y trouvaient des salaires plus élevés, une vie moins dure, des distractions qui leur manquaient. La population active est désormais groupée surtout dans les villes. La carte des entrepreneurs qui occupent plus de vingt salariés montre le développement parallèle des concentrations urbaines.

L'exemple de Paris prouve la régularité avec laquelle s'accroît la population. Paris, qui comptait à la fin du XVIe siècle environ 200 000 habitants, dépasse 300 000 au XVIIe, 500 000 à la fin du XVIIIe, atteint le million vers 1835 et en 1954 plus de trois millions. Si l'on ajoute la banlieue on arrive à un chiffre de neuf à dix millions, soit le cinquième de la population française. On calcule qu'en l'an 2 000, 25% de la population sera concentrée en des villes dépassant 100 000 habitants, 45% en des villes dépassant 10 000 et que seulement 30% demeurera dans les bourgs et villages. Il a fallu loger tous ces habitants nouveaux; d'où la nécessité de construire en France plus de 350 000 logis par an.

Où les placer? Le centre des villes est de plus en plus envahi par le commerce et les bureaux. Des cités satellites sont apparues autour des agglomérations mais comme les habitants procèdent à leurs achats dans les villes voisines où ils travaillent, ces cités dortoirs ne peuvent vivre financièrement. Il importe de créer des moyens de transport, des gares nouvelles sur des réseaux déjà surchargés. Les villes nouvelles doivent être pourvues de collèges, écoles, hôpitaux, théâtres, cinémas, magasins, si bien que la construction des édifices publics est liée à celle des habitations. On voit aussitôt le champ ouvert aux travaux. Toutes les créations depuis 1918 ont permis l'apparition d'un type nouveau d'architecte, l'urbaniste, qui doit distribuer rationnellement les habitations dans les espaces verts, se préoccuper d'assurer les moyens de communication, de ravitaillement, d'administration.

De telles modifications ne se sont pas produites sans changer les besoins de la population que l'architecte doit satisfaire. Lorsqu'on étudie l'histoire de l'architecture, on constate l'apparition constante de ces besoins nouveaux. Nos aïeux vivaient groupés dans une seule pièce. Vers 1550 le connétable de Montmorency, qui était le plus riche propriétaire terrien, déclarait qu'en sa jeunesse les seigneurs mangeaient à la cuisine avec leurs gens et reprochait à ses contemporains de se faire servir en des salles luxueuses et d'être moins bien nourris que leurs cuisiniers, qui se réservaient les bons morceaux. Les plus grands personnages se contentaient de logis restreints; Louis XIV ne disposait au Louvre que d'une chambre, d'une salle de parade — notre salon — où il recevait, mangeait, et d'un bureau. A la fin du XVIIe siècle on distingue sur les plans la salle à manger; au XVIIIe les femmes réclament un boudoir. Le sens du confort se développe en même temps; très rares furent les appartements qui disposèrent d'une salle de bains, de water-closets. On ne construit pas aujourd'hui le plus petit logement sans prévoir une salle d'eau. Cette transformation n'a été possible que le jour où l'eau a été distribuée, commodité procurée à la fin du XVIIIe siècle, et encore modestement, grâce à l'invention des pompes. L'invention du gaz, puis de l'électricité a transformé les cuisines. Beaucoup de ménagères disposent dans les villes et même à la campagne de machines à laver, de frigidaires, de moulinettes, d'aspirateurs; tous ces instruments doivent trouver leur place.

Nos pères se chauffaient au bois qui brûlait en de vastes cheminées; les poêles se multiplièrent au XVIIIe siècle; on inventa même à cette époque le chauffage par circulation d'eau chaude, par conduits dans le parquet et dans les murs, mais ces modes ne se répandirent qu'à la fin du XIXe lorsque la production du charbon devint plus intensive et que la houille fut transportée plus facilement. Au XXe siècle, la distribution du courant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

électrique permit un éclairage plus vif et plus commode. Les premiers ascenseurs furent présentés aux expositions de 1867 et 1876; ce qui permit la construction d'immeubles plus élevés. Jadis les maisons ne dépassaient pas cinq à six étages au plus; les étages inférieurs étaient plus recherchés et étaient réservés aux propriétaires des immeubles.

Toutes ces causes ont modifié la conception de l'architecture. Les peuples anciens, se souvenant des abris que constituaient les grottes qu'ils décoraient d'images magiques ont consacré leurs efforts à la construction des temples. L'idée, le contenu n'était pas moins important que la forme. Cette conception n'a pas disparu au moyen âge, au temps des cathédrales. La grandeur de ces édifices a posé un problème aux constructeurs; pour éviter les incendies qui consumaient les charpentes en bois, ils ont recouru à la voûte, si bien que la technique est venue satisfaire les exigences du contenu. La Renaissance considéra comme primordial l'élément formel et, lorsque Alberti, ressuscitant les spéculations platoniciennes, assigna comme objet à l'architecture la beauté, les constructeurs, sans oublier ni l'utilité ni le contenu, obéirent surtout à des préoccupations esthétiques. L'architecture baroque sacrifia parfois au désir de dresser un décor. Par réaction des théoriciens du XVIIIe siècle, Fénelon, Frézier, Laugier, Milizia, Durand commencèrent de professer que tout ornement doit être l'expression de la structure. Le développement de l'industrie au XIXe siècle détermina l'apparition des édifices purement utilitaires.

Cette transformation fut permise grâce à l'invention de matériaux nouveaux. Le fer fut employé dès la fin du XVIIIe siècle pour constituer des charpentes ininflammables, au début du XIXe pour lancer des ponts, au milieu de ce siècle pour couvrir les vastes portées du Crystal Palace à Londres, des Halles centrales à Paris, des gares. Il a triomphé à l'exposition de 1889, à la galerie des machines, chef d'œuvre de Dutert, à la Tour Eiffel. Le fer, qui rouillait et réclamait des quantités énormes de peinture, fut remplacé par l'acier et nous vîmes naître le type de l'immeuble formé d'une armature métallique.

En même temps apparaissait le ciment, dont Vicat donna la formule au début du XIXe siècle. Déjà Soufflot et Rondelet avaient au Panthéon de Paris noyé des barres de fer dans la chaux, imaginant ce qui sera le ciment armé. Ce nouveau procédé s'est répandu à la fin du XIXe siècle et surtout au XXe. Les armatures de fer, d'acier, de ciment armé ont permis l'emploi de ce qu'on appelle des murs rideaux. Depuis une trentaine d'années sont apparus de nouveaux produits pour vêtir les parois et les sols, produits vinyliques, aluminium, peintures glycérophtaliques, nylon, toutes les synthèses de la chimie. Il suffit de parcourir les réclames des revues d'architecture pour constater tous les moyens dont disposent aujourd'hui les architectes. Les progrès de l'industrie de la céramique, l'apparition des larges plaques de faïence ont permis de créer les remplages nécessaires aux grands palais de fer construits pour l'exposition de 1883 et utilisés alors en tant de maisons. La technique du verre n'a pas moins évolué: le verre était seulement soufflé, coupé et étiré jusqu'à l'époque de Louis XIV; la compagnie de Saint-Gobain invente alors la glace coulée. Désormais furent possibles les miroirs qui ornèrent les cheminées, les appartements, les grandes glaces qui fermaient des pavillons, comme celui que Saint-Gobain élève pour l'exposition des Arts décoratifs de 1937, les garages, les grands magasins et les boutiques de nos rues.

Les principes mêmes de la construction se sont trouvés transformés: à l'origine qu'il s'agisse d'édifices en bois, en pierre, en briques, une seule force s'exerçait, la pesanteur. Les murs étaient portants, les piliers, les colonnes soutenaient des linteaux. Lorsque la voûte fut introduite, une nouvelle force s'exerça, la poussée,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui peut se décomposer en un couple de forces, la pesanteur et une poussée latérale. Jusqu'au XIXe siècle, les architectes ne connurent que ces deux forces. La construction en fer est une construction solidaire; les édifices en béton armé peuvent être considérés comme des monolithes. Des portées inconnues, des formes nouvelles comme les grands encorbellements, sont permises.

Les méthodes de la construction n'ont pas moins évolué: jadis les pierres étaient lentement taillées en carrière ou sur le tas; les nouveaux matériaux sont fabriqués en usine, y sont même assemblés et ce sont des éléments du bâtiment qui sont apportés par les camions et placés par les grues. On est donc parvenu au stade de la standardisation. Ce système procure une économie, moins sur les matériaux que sur la main d'œuvre. Le comité national pour l'amélioration de l'habitation calculait que l'économie atteignait 8 à 10%; mais l'économie indirecte est plus grande. Vers 1945 on estimait que la construction d'un appartement de quatre pièces exigeait 3 600 heures de travail. Grâce à la standardisation, elle n'est plus que de 1 500 environ. Au lendemain de la guerre de 1940, les superficies des pièces habitables avaient été pour des raisons d'économie fortement réduites; on peut donc aujourd'hui par suite de ces faits relâcher les prescriptions.

L'aménagement des chantiers est entièrement différent de celui de jadis. Nos pères utilisaient encore les instruments que connaissaient les Egyptiens, chèvres, cabestans. Le machinisme a permis la construction des grues capables de soulever d'énormes poids, les excavatrices, les bulldozer, les caterpillar. Le chantier a cessé d'être artisanal pour devenir industriel; l'entreprise a dû se transformer; comme cet outillage coûte très cher, des sociétés se sont formées qui emploient des ingénieurs et sont souvent subventionnées par les banques.

Le rôle de l'architecte s'est par suite modifié. L'architecte d'autrefois utilisait la pierre, la brique, le bois, le plomb, un nombre limité de matériaux; il dirigeait le maçon, le menuisier, le charpentier, le couvreur. Les corps de métier n'étaient pas plus nombreux que les matériaux. L'architecte établissait les plan, les devis, surveillait la construction et liquidait les dépenses. Il possédait toutes les connaissances nécessaires. Aujourd'hui il recourt à un grand nombre de matériaux, doit être au courant des procédés de chauffage, de ventilation, d'aération, il doit avoir des principes d'électricité, être capable de discuter avec les ingénieurs; il doit s'occuper des formalités que les administrations ne lui épargnent pas, des incidences financières de toutes les opérations. Le prix du terrain n'a pas cessé de monter; comme toutes choses, dira-t-on. Si l'on compare le rapport entre le coût du sol et celui de la construction aux XVIIIe et XIXe siècles et aujourd'hui, on s'aperçoit que le premier est sensiblement plus élevé. La hausse des terrains a dépassé de beaucoup le taux de la dévaluation de l'argent; le résultat a été la modification des types d'habitation. Jadis un propriétaire qui disposait d'un terrain pouvait construire une habitation particulière. Aujourd'hui il faut répartir le prix énorme du terrain sur un nombre aussi grand que possible d'appartements d'où l'élévation constante des immeubles qu'a permise l'invention des ascenseurs.

Les prix de la construction ont eux aussi augmenté. Dans un logis les aménagements étaient jadis réduits ou bien ils étaient des aménagements somptuaires, belles boiseries, sculptures, rampes d'escaliers en fer forgé. Aujourd'hui le sanitaire, la cuisine exigent des dépenses qui étaient jadis inconnues. La hausse des prix, plus de 100% en vingt ans n'est pas due seulement à la hausse des matériaux, mais à celle de la main d'œuvre. Les mesures sociales étaient nécessaires, diminution du temps de travail, assurances sociales, assurances contre le chômage, les grèves, allocations familiales, allocations de logement. Si l'on compare le prix payé à l'entrepreneur par heure d'ouvrier et le salaire reçu par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cet ouvrier, on constate que le client paye environ le double du salaire; la différence est destinée à couvrir toutes ces dépenses sociales. A ces sommes s'ajoutent les impôts. La fiscalité est devenue très lourde. L'Etat perçoit des taxes sur les matériaux, sur la main d'œuvre, sur les bénéfices de l'entrepreneur, de l'architecte. On peut calculer qu'en France les impôts qui grèvent la construction ne sont pas inférieurs à 50% du prix total. Les frais de mutation des immeubles sont de plus en plus élevés.

Le résultat est l'impossibilité pour un particulier de construire dans les grandes villes. Bien plus, beaucoup de propriétaires n'ont pu entretenir leurs immeubles; les lois sur les loyers ont pendant quarante ans bloqué les prix, alors que la valeur de l'argent s'effondrait. La majorité des Français ne consacrait plus alors que 5 à 10% de leur revenu à leur loyer alors que dans les pays scandinaves, qui n'ont pas autant souffert des guerres, on dépensait 40 à 50%. Les lois récentes ont modifié le rapport. Néanmoins la propriété foncière qui donnait avant 1914 un revenu de 4 à 5%, alors que la rente ne dépassait pas 3%, et qui, par suite, était un placement intéressant, rend beaucoup moins aujourd'hui que les valeurs mobilières. Les immeubles sont donc bâtis par des organismes, caisse des dépôts et consignations, qui est un organisme de l'Etat, caisse des habitations à loyers modérés, qui est municipale, par des sociétés, soutenues par les banques, qui revendent par appartement aux souscripteurs. Comme ceux-ci n'ont souvent pas l'argent nécessaire, l'Etat a créé tout un système de prêts, donné des allocations logement aux familles nombreuses, garanti directement ou indirectement les prêts de certains organismes, comme le Crédit foncier, la Caisse d'Epargne, les mutuelles, les coopératives. Certaines sociétés ont réalisé de gros bénéfices, mais comme presque toutes investissent des sommes empruntées, elles doivent, afin de diminuer le total des intérêts, exiger des architectes et des entrepreneurs une construction très rapide qui nécessite le recours aux matériaux, aux procédés nouveaux, à la standardisation.

II

Toutes ces causes ont déterminé une transformation de l'architecture. Le premier résultat fut l'ouverture de chantiers de plus en plus vastes. L'habitation devient maintenant un élément dans un plan général d'urbanisme. L'échelle a changé. Sans doute, si le mot est nouveau, l'urbanisme est-il ancien. Les Grecs ont tracé des plans de ville; le moyen âge a vu pousser les villes franches et les villes libres. Les XVIe et XVIIe siècle ont créé des villes entières en Italie, en France, en Allemagne, en Asie, mais si ces villes étaient, en général, fortifiées, elles ne possédaient pas comme c'est nécessaire aujourd'hui tout un réseau souterrain, réseau d'égouts, de conduites d'électricité, du téléphone, de distribution d'eau, chemins de fer souterrains, tunnels aux carrefours, etc. C'est seulement à la fin du XIXe siècle qu'on a vu se multiplier les cités jardins, les cités annexes. Les guerres ont provoqué la ruine de villes en quasi totalité; Maubeuge a été rasé à 95%. Royan, Le Havre avaient presque disparu. Des plans d'ensemble ont donc pu être établis, des regroupements de terrains effectués.

Les urbanistes ont donc préparé pour chaque ville un plan régulateur où ils prévoyaient des zones d'habitation, d'administration, de commerce, d'industrie en tenant compte de la présence des voies ferrées, des routes, des quartiers anciens, qu'il importait de respecter. Parfois, la découverte de gisements de pétrole et de soufre a provoqué en pleine campagne la construction d'un ensemble industriel qui a exigé des habitations. L'institution à Orléans d'une nouvelle université a été l'occasion de l'établissement d'une véritable cité, destinée à contenir à la fois les établissements d'enseignement des Lettres, des Sciences, du Droit et des logements

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pour ces étudiants dont 40% seront installées sur place et aussi des dépendances: terrains de sport, lac artificiel, salles de réunion.

L'urbanisme s'est donc trouvé forcé de résoudre le problème de l'adjonction de cités nouvelles aux villes anciennes ou de la construction de villes entières. Dans les vieilles villes elles-mêmes les nécessités de l'hygiène déterminent la démolition ou l'assainissement de quartiers vétustes. Le respect des monuments historiques impose des servitudes de hauteur, d'aspect. Quelquefois on a même étendu la mesure de classement à des quartiers entiers.

Dans tous ces cas l'architecte ne peut plus bâtir sans tenir compte de l'entourage; il doit se soumettre aux suggestions de l'urbaniste. L'individualisme doit accepter une règle. La conséquence a été l'apparition d'ensembles de dimensions nouvelles. L'évolution a commencé en France aussitôt après la guerre de 1914—1918; elle s'est faite progressivement. Les architectes ont commencé par respecter le site; là où le sol est accidenté, l'architecte a suivi les courbes de niveau; il a implanté ses immeubles les uns à la suite des autres ou les uns au-dessus des autres pour ne pas cacher la vue. Lorsque le bâtissement est effectué dans une plaine libre, les architectes disposent d'une liberté plus grande; ils peuvent procéder à des nivellements plus radicaux; ils ont souvent construit de longs immeubles en ligne droite, afin de n'être pas forcés de changer les rails de la grue en cours d'exécution. Les impératifs économiques ont déterminé l'implantation.

Pour éviter l'impression de monotonie, certains architectes ont varié la hauteur des édifices, immeubles de quatre étages, économiques par suite de l'absence d'ascenseurs, immeubles de 8, 10 étages et plus, où la superposition des étages compense le prix du terrain, voire même véritables gratte-ciel.

Les tours, fort à la mode, offrent des avantages: occupation plus dense du terrain, limitation de l'aire des fondations et des couvertures, mais aussi des inconvénients: installation de toute une machinerie pour la distribution de l'eau froide et chaude aux étages supérieurs, batteries d'ascenseurs dont l'exploitation n'est pas moins coûteuse que l'installation. Supposons une tour où sont disposés quatre appartements par étages, abritant chacun un minimum de cinq personnes, soit 20 habitants par étage. Comme chacun de ces habitants fait en moyenne au moins six voyages par jour, sans parler de ceux des visiteurs, le nombre de voyages atteint quotidiennement 120; comme l'ascenseur monte et descend chaque fois, il exécute 240 parcours. Si la tour comporte 15 étages on arrive pour le quinzième étage au chiffre de 3 600 étages parcourus par l'ascenseur, pour le quatorzième à 3 360, au total 28 100 étages par jour, pour l'ensemble de la tour. Pour calculer la dépense il faut tenir compte de l'intérêt de l'installation, de l'amortissement, de la consommation d'électricité; on constate alors que la dépense croît en proportion géométrique. Aussi certains architectes tendent-ils à ne pas dépasser 8 étages où la dépense est dix fois moins grande alors que la hauteur est simplement la moitié et trouvent plus avantageux de construire deux immeubles de 8 étages plutôt qu'une tour de 16. Il ne faut pas oublier que les gratte-ciel de New York bénéficient d'un sol rocheux qui facilite les fondations et que beaucoup sont des édifices publicitaires ou sont destinés aux bureaux de compagnies qui n'hésitent pas à payer au centre de la ville un loyer considérable; les conditions ne sont pas les mêmes, lorsqu'on édifie en des cités satellites.

Les tours ont un autre inconvénient: un édifice très élevé doit, en vertu des règlements, bénéficier d'un prospect étendu qui obéit à la formule H = L, c'est-à-dire que l'espace sur chaque face doit être égal à la hauteur. Il faut donc de chaque côté réserver une zone qui pour une tour de 50 mètres s'étend sur un hectare. Or ce

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

terrain non construit doit être aménagé, planté, muni de jardins, d'espaces pour les jeux des enfants, de voies d'accès, de parkings. Ces frais s'ajoutent pour chaque appartement à ceux de la construction. La tour est devenue une sorte de panache qui domine les grands ensembles, le témoignage d'une mode qui peut expliquer le coût du terrain dans les villes, mais qui ne se justifie pas en des endroits où l'espace n'est pas mesuré.

Il faut avouer que tous les immeubles semblent coulés dans le même moule; les fenêtres standardisées se répètent identiques; les étages se superposent tous semblables. Jadis les causes de variété étaient nombreuses: le type des toits était différent suivant le climat, toits aigus du nord destinés à faciliter l'écoulement de la pluie, toits écrasés des rivages de l'Atlantique ou du midi afin d'empêcher les vents d'Ouest ou le mistral d'arracher les tuiles, toits à l'angle obtus dans les Alpes qui retenaient la neige l'hiver, en faisaient une protection contre le froid, lui interdisaient de tomber par masse et d'écraser les habitants; les matériaux n'étaient pas les mêmes, brique un peu noire du Nord, brique rose de la Normandie, rouge du Toulousain, ardoise sombre d'Angers, claire de la Savoie, calcaire clair de la Touraine, jaunâtre de la région parisienne, granit de la Bretagne différent de celui du massif central et de l'Est, grès des Vosges plus rose que celui de Fontainebleau.

Le rythme des pleins et des vides dépendait de l'ensoleillement, larges fenêtres des provinces septentrionales, fenêtres étroites du midi qui garantissaient de l'éblouissement et de la chaleur. Les maisons de l'Italie présentaient plus de pleins que celles de la France et de l'Allemagne.

Les formes des maisons dépendaient des habitudes: sur les bords de la Méditerranée survivait le vieil atrium sous l'aspect du patio; les demeures dans le Nord, où la vie urbaine était plus répandue, s'ouvraient sur la rue. Les historiens ont pu distinguer toute une série de types d'habitations suivant la disposition intérieure des pièces, suivant les aspects des cheminées.

Les architectes savaient profiter de tout ce répertoire de plans, de formes: ceux du XVIIe et XVIIIe siècle variaient les façades en disposant des fenêtres en plein cintre, des fenêtres rectangulaires, des fenêtres carrées, des œils de bœuf. Cette variété a disparu: les maisons du Japon ressemblent à celles de la France, celles de l'Angleterre à celles de l'Allemagne. Grâce à la facilité des communications, à la multiplicité des revues d'architecture, les mêmes types se retrouvent partout; même terrasses, mêmes volumes cubiques. L'architecture est devenue internationale. L'identité des édifices n'est pas seulement la même dans tous les pays, elle se retrouve dans tous les genres de constructions. Une faculté des sciences ne diffère plus d'un hôpital, d'un grand immeuble, d'un vaste hôtel à voyageurs et les usines tendent à se mettre à l'unisson. Cette monotonie est le résultat de l'emploi en tous pays des mêmes matériaux, ciment armé, acier, des mêmes procédés de construction. On se demande parfois, lorsqu'on voit ces interminables suites de portes, comment les habitants reconnaissent celle de leur logis. Les appartements d'un immeuble se répètent tous. Pour économiser la superficie en ces logis loués ou vendus à la surface corrigée, les types ont été modifiés. Une petite entrée, une cuisine, une salle d'eau, une salle de séjour qui sert à la fois de salon, de salle à manger, de bureau, une ou deux chambres, tout cela groupé autant que faire se peut, voilà le cadre de la vie moderne. La cuisine est standard, la salle de bain standard; les placards standards. Le nombre des meubles individuels tend à diminuer; on propose même des appartements où, pour économiser le parquet, sur la chappe de ciment est tendu un tapis de même qualité. Le locataire a le choix seulement entre deux ou trois couleurs. Certaines pièces sont si

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

petites que la ménagère éprouve quelque difficulté à faire le lit de ses enfants.

Cette transformation est sans doute la conséquence des impératifs économiques; mais elle est aussi celle d'une conception nouvelle de l'architecture. Durant des siècles les architectes se proclamaient d'abord des artistes; ils avaient hérité une composition qui exigeait un axe de symétrie, un rythme des formes. Dans l'élévation verticale ils variaient les types des fenêtres de chaque côté du motif central, calaient l'ordonnance par des pavillons, par des chaînages, par des refends, variaient la hauteur des ailes, employaient la travée de Bramante, qui crée des petits axes secondaires; ils variaient la hauteur des étages, séparaient dans les immeubles du XIXe siècle les boutiques et l'entresol du premier étage par une horizontale qui était souvent un long balcon; pour réduire les ennuyeuses successions, ils interposaient entre le quatrième et le cinquième un autre balcon; ils calculaient leurs proportions.

Les architectes modernes sont revenus souvent au procédé de composition par simple répétition qui était celui des orientaux et contre lequel les Grecs avaient réagi en se refusant aux successions infinies et en établissant un ordre. L'emploi des armatures en ciment armé ou en acier incite certains architectes à accentuer les horizontales qui filent vers l'horizon ou les verticales parallèles, à créer des façades qui ressemblent à des damiers et dont toutes les cellules sont identiques à cause de la standardisation de chaque travée. Les architectes ont aussi renoncé au décor, par réaction contre l'abus de l'ornement qui avait sévi au XIXe siècle: cariatides qui flanquaient les portes des maisons, mascarons qui couronnaient les fenêtres, statues qui gesticulaient, sans crainte du vertige, au sommet des édifices. Les architectes du style moderne avaient changé le type des ornements, mais en avaient conservé l'abondance; ils avaient même traité la maison comme des sculpteurs, contraignant les formes à des contorsions, imposant à la pierre la malléabilité de la pâte à modeler, de la glaise.

Beaucoup d'architectes subirent alors l'influence de certaines théories artistiques, en particulier celle du cubisme. Cézanne avait professé que la nature peut se réduire à quelques volumes simples, la sphère, le cube, la pyramide, le parallélépipède. Les peintures cubistes s'emparèrent de cette affirmation. Alors que dans le passé des artistes, comme Cambiaso, Menn, avaient utilisé ces volumes pour apprendre aux élèves à construire leurs figures, les cubistes érigèrent le procédé en doctrine. Les architectes recoururent d'autant plus facilement à ce moyen de composition que leur art a toujours utilisé les volumes: un temple grec est un parallélépipède sous un demi prisme; la nef d'une église romane un parallélépipède sous un demi cylindre et son abside un demi cylindre vertical sous un quart de sphère. Le Corbusier reprochait aux gothiques d'avoir dissimulé les volumes simples.

Les architectes après 1920, reprenant les thèses de Laugier, de Durand, refusèrent d'admettre aucun motif qui ne fût pas structural, employèrent les formes les plus simples, qui sont les plus économiques. Ils se proclamèrent fonctionnalistes, réduisirent la maison à un cube, la fenêtre à une percée. Cette doctrine était-elle aussi rationaliste qu'elle le prétendait? Supprimer les corniches n'était-ce pas laisser couler la pluie qui délave sur les murs les saletés accumulées dans les villes par la poussière et la fumée? Dès avant 1940 l'architecte Sauvage, qui était à sa façon un novateur, puisqu'il avait inventé les immeubles en gradins, publia un véritable réquisitoire contre ce qu'il considérait comme des hypocrisies: les pilotis sur lesquels on portait les maisons étaient-ils uniquement fonctionnels? certains d'entre eux ne cachaient-ils pas les tuyaux d'adduction d'eau, les descentes d'égout, les conduites de l'électricité, du téléphone? Les énormes verrières sont coûteuses à établir, coûteuses à nettoyer; elles laissent passer une quantité exagérée

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de lumière et la preuve en est qu'en certaines écoles, où les enfants devenaient nerveux, il fallut les obturer en partie pour rétablir le calme. Les pièces à tout faire sur lesquelles s'ouvrent largement les chambres deviennent incommodes, lorsqu'un des habitants est malade. Perret, qui fut un grand constructeur, reprochait aux fenêtres en largeur de laisser s'accumuler au plafond les gaz toxiques et aux fenêtres en métal de ne pouvoir être rectifiées par un simple coup de rabot, lorsque le bâtiment subit le plus léger tassement.

C'est pourquoi des architectes, tel Wright en Amérique, d'autres en Finlande, en Allemagne, en France, préconisèrent une architecture qu'ils appelèrent organique, parce qu'elle devait répondre non seulement aux exigences économiques, aux besoins matériels de l'homme, mais aussi à ses désirs psychologiques; ils voulurent intégrer la demeure dans la nature; ils substituèrent pour les salles de séjour les grandes vitres aux murs de jadis, afin que la pièce semblât la continuation du jardin; ils firent appel à leur imagination autant qu'à leur raison. Ils appliquèrent leur talent surtout à la construction de maisons particulières. La construction des grands ensembles n'a pas amené la disparition complète des habitations individuelles. Une enquête récente prouve l'attachement que les candidats au logement conservent pour la maison particulière entourée d'un jardinet.

Beaucoup d'architectes ont essayé de rendre moins monotones les grands immeubles, d'y substituer la variété à l'uniformité, d'introduire un peu de vie dans tous ces éléments standardisés. Les moyens employés sont divers. L'un des premiers fut la manière dont les édifices furent implantés. On commença par relever exactement la situation de tous les beaux arbres qui existaient et l'on fixa la place des maisons de telle façon que cette végétation fut respectée et que les maisons fussent entourées de verdure. Les architectes dans les villes ont parfois interrompu les files d'immeubles par des décrochements, des redans. Ailleurs les architectes ont joué avec les volumes; ils ont juxtaposé des immeubles de hauteurs différentes; ils ont établi un contraste entre les volumes horizontaux et les volumes verticaux; ils ont placé auprès des grands cubes, les pyramides; ils ont projeté sur les façades des ombres en projetant des auvents, en creusant des loggie; ils ont utilisé les encorbellements qu'autorisent les moyens modernes de construction. Ils ont varié les formes, ont compris que les interminables lignes droites étaient accablantes pour la vue et pour l'esprit; ils ont utilisé les courbes imposant parfois aux immeubles de véritables sinuosités, des ondulations. Ils ont introduit des rythmes dans les façades. Certes, ils ne sont pas revenus aux rigoureuses compositions axiales des classiques. Dès le XIXe siècle la théorie de la symétrie avait été l'objet de discussions: alors qu'en son traité Gaudet proclamait que « seule la symétrie est monumentale», Viollet-le-Duc déclarait qu'elle n'existe pas dans la nature, que les Gothiques n'ont pas dans leurs édifices civils observé cette symétrie. Les architectes fonctionnalistes ont donc renoncé à cette manière de diviser l'espace en parties semblables; ils ont été suivis par leurs successeurs; aujourd'hui les plans ont cessé d'être des dessins qui sont par eux-mêmes des œuvres d'art; les immeubles ne sont plus implantés suivant une ordonnance régulière; les façades ne sont plus des compositions qui imposent la distribution intérieure. Toutefois pour éviter l'évasion du regard vers l'infini, que provoquent les implacables répétitions, les architectes ont interposé des césures dans les séries de travées, ont recouru à l'alternance, si fréquente dans les bâtiments classiques où un fronton triangulaire était suivi d'un arrondi, une fenêtre d'un pilastre. Ils ont, dans le sens horizontal, alterné les groupes de fenêtres et les loggie; dans le sens vertical ils ont interrompu les entassements d'étages par une horizontale de type différent.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Les architectes ont aussi profité de la qualité diverse des matières ; ils ont encore employé la brique, ils ont tendu entre les armatures en ciment ou en acier des allèges de fenêtres en aluminium teinté, en céramique. Ils ont aussi su se servir de la couleur ; ils ont distingué les immeubles voisins ou des parties d'immeubles en les couvrant de teintes différentes, les portes, les fenêtres, les loggie.

Une autre constatation s'impose : les immeubles ne sont plus faits seulement pour les hommes, mais aussi pour les autos. L'apparition de l'automobile a modifié les problèmes. Jusqu'au XVIIe siècle les personnages importants se déplaçaient à cheval, à mule ; les carrosses apparurent sous Henri IV, qui voulut en limiter le nombre, mais en vain et Boileau sous Louis XIV se plaignait déjà des embarras qui se produisaient dans les rues encore médiévales dont la largeur avait été calculée pour la circulation des piétons. Les très larges voies ouvertes devant le palais de Versailles répondaient à une préoccupation plus esthétique que pratique. L'automobile a changé toutes les conditions. Elle est faite pour aller vite, mais ne peut atteindre cet objet dans nos villes où les rues sont encore celles qui étaient destinées aux voitures à chevaux. Les embouteillages se multiplient au fur et à mesure où le nombre des autos devient plus grand.

Des mesures ont été prises par les administrations. On ne peut plus élever à Paris un immeuble sans prévoir un garage pour un nombre de voitures proportionnel à celui des habitants ; mais ces garages établis en sous-sol sont coûteux. Ces garages d'immeubles sont destinés à recevoir les voitures des occupants, mais non celles des visiteurs, des commerçants qui livrent les marchandises ; aussi commence-t-on à construire des garages publics.

Ces mesures sont de simples palliatifs. Un groupe d'architectes qui publie une revue consacrée à l'architecture souterraine prévoit un projet de circulation sous le sol de Paris et des autres grandes villes. Une telle solution avait été proposée par Perret pour Le Havre dont tous les immeubles avaient été détruits par la guerre. Il voulait élever la ville nouvelle sur une dalle de ciment armé et réserver le souterrain aux voitures, le sous-sol aux égouts, aux conduites d'eau, de gaz, d'électricité. Cette solution ne fut malheureusement pas retenue. Elle a été reprise à présent. A Neuilly une dalle est établie dont la hauteur varie par rapport au sol qui est en pente ; à trente-cinq mètres sous ce sol passe le métro rapide qui, à travers Paris, lie Saint-Germain à Boissy Saint-Léger, c'est-à-dire qui dessert le grand Paris ; au-dessus passent les égouts, les conduites diverses, au-dessus encore une autoroute, puis sous la dalle les voies de circulation locale. Pour décongestionner Paris des tours de 75 à 90 mètres, c'est-à-dire de 25 à 30 étages, contiendront des bureaux où 30 000 personnes pourront travailler. Les immeubles d'habitation ne dépasseront pas quatre à cinq étages et abriteront 20 000 personnes. Une telle réalisation, qui est en cours, était possible parce que la densité des habitants était faible et le terrain moins coûteux que dans les quartiers de Paris. D'autres projets analogues sont à l'étude. Les Halles de Paris seront dans un an transportées à Rosny où de nouvelles installations sont commencées. Là aussi une dalle est prévue pour faciliter la circulation ; certains urbanistes voudraient même étendre cette opération à l'axe boulevard Sébastopol, boulevard de Strasbourg, gares du Nord et de l'Est, mais le coût des expropriations serait considérable. Le problème de la circulation a donc son incidence sur le type même des immeubles et de la ville.

Nous constatons combien d'impératifs se sont imposés depuis cinquante ans aux architectes, que ne connaissaient pas leurs pères. Il ne faut pas croire que l'architecte chargé de construire, non plus un grand immeuble, mais un théâtre, une école, une faculté, un laboratoire, une mairie, une église soit complètement libre de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se livrer à son imagination. Il demeure toujours soumis à des obligations techniques, financières ou autres.

A la maison de la Radio, située en bordure de la Seine à Passy, Bernard a distribué les studios et l'administration qui lui étaient demandés dans une vaste couronne que domine la tour destinée aux dépôts des archives, des disques, des films. Il a obtenu un effet en opposant les grandes façades en glaces transparentes qui donnent sur le quai, les masses solides, mises elles-mêmes en valeur par des revêtements de mosaïque blanche et noire. Ici le programme a déterminé le plan.

Le problème est différent lorsqu'il s'agit d'une église. Très souvent les impératifs financiers se conjuguent avec les exigences morales: ce fut le cas à Montmagny, où Perret montra qu'il était possible de réaliser un chef-d'œuvre à peu de frais; il dressa une armature de ciment armé et obtint ses effets par la justesse des proportions, par la lumière des vitraux. A Royan, G. Gillet a procédé de même: il a conçu un édifice en hauteur qu'étaient au sol des diagonales. L'impression d'élancement est procurée à l'intérieur par les lignes droites de massifs que séparent des verrières.

Tous ces édifices modernes, qu'ils soient des immeubles d'habitation ou des halles, des gymnases, des musées, des facultés, des hôpitaux témoignent d'un esprit qui n'est pas seulement logique, mais qu'on sent aussi soucieux de l'effet. Le rationalisme s'allie avec une imagination qui conserve certains élans qu'on pourrait appeler romantiques. Lorsqu'on étudie l'histoire de l'architecture on s'aperçoit que cette double tendance a toujours entraîné les constructeurs. Les Egyptiens ont élevé des temples dont la structure est simple, mais ils les ont garnis de bas-reliefs qui n'étaient pas seulement un décor, mais une protection magique contre les mauvais esprits. Les temples grecs répondent à un système de construction qui dérive de la modeste cabane en bois: des piliers qui sont les colonnes, des linteaux qui remplacent les poutres, le fronton qui n'est pas autre chose que le pignon du toit, mais ils ont animé cette architecture grâce à la polychromie, grâce aux bas-reliefs et ils n'ont même pas craint de dresser en ces temples aux dimensions souvent modestes une statue colossale du dieu. L'architecture gothique née de la solution d'un problème de statique a voulu exagérer les possibilités de ses propres principes, dresser à Beauvais la voûte la plus haute qu'elle pouvait exécuter; devenue l'architecture flamboyante elle a montré dans la profusion de son décor toutes les richesses de son invention. L'architecture classique elle-même a souvent hésité entre les formes rationnelles et toutes les fantaisies du baroque.

Le fonctionnalisme s'est prétendu rationnel, mais bien vite ses propres défenseurs ont oublié leurs principes; Le Corbusier à l'église de Romchamp a traité le béton en sculpteur; comme l'avaient fait certains architectes contemporains du style moderne, tel l'espagnol Gaudi, ou contemporains de l'expressionnisme allemand, tel Mendelssohn, ou les partisans de l'architecture organique, tel Wright. Ce caractère apparaît plus nettement encore dans les projets que de jeunes architectes proposent pour les constructions de demain: énormes piliers qui supportent des étages en encorbellement en spirale, comme un arbre projette ses branches, supports obliques sur lesquels reposent les immeubles, édifices en forme d'entonnoir, dont la couronne contient les logements et dont les encorbellements en s'éloignant du centre facilitent l'ensoleillement; édifices suspendus à des sortes de haubans fixés sur des séries de mats.

Les dimensions des édifices réclamés par les programmes nouveaux, permises par les moyens financiers mis à la disposition des architectes par l'Etat, par les départements, par les grandes sociétés, bref par les collectivités, les facilités accordées par les procédés de construction manifestent les tendances au romantisme qui ont souvent entraîné les architectes. Il n'est

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pas étonnant que leur curiosité se soit portée vers des artistes, qui à la fin du XVIIIe siècle avaient rêvé d'édifices gigantesques, cyclopéens, mais qui n'auraient pu encore les réaliser qu'avec des formes classiques et des moyens traditionnels. L'extension du monde connu, les voyages dans l'espace n'ont pu qu'encourager ces aspirations à la grandeur. Nous l'avons constaté en certains édifices que nous avons indiqués, le palais des expositions au rond-point de la Défense, le palais de la Radio et il faudrait encore citer bien d'autres ouvrages, en particulier les grands barrages, dont la hauteur et la largeur incitaient les architectes à des solutions nouvelles et à des effets colossaux.

L'architecture d'aujourd'hui et plus encore celle qui s'annonce nous prouve les changements radicaux qui se sont produits depuis cinquante ans et qui sont le résultat des transformations sociales, économiques, techniques, transformations surtout de l'esprit qui se manifeste par les formes. Nous assistons à l'éclosion d'un style nouveau. Les événements ont hâté cette évolution. L'architecture inventée par les Grecs au VIIe et VIe siècle avant J.C. a donné au Ve siècle des chefs-d'œuvre qui ont été imités durant toute la période hellénistique, durant l'empire romain, qui a donc duré près de 800 ans. L'architecture médiévale, née au VIIIe siècle de notre ère, a conservé le vieux plan basilical dans les églises, l'a compliqué au Xe, a utilisé la voûte déjà employée en Orient, l'a transformée en voûte d'ogives à l'époque gothique, a survécu jusqu'au XVIe et même au XVIIe siècle, c'est-à-dire elle aussi durant une aussi longue période ; l'architecture de la Renaissance a certes connu des changements, mais ses formes générales, ses modes de construction, son décor, son esprit se sont maintenus jusqu'à l'aube du XXe siècle, pendant quatre cents ans. Voici que notre génération voit se constituer un nouveau type d'architecture ; ne croyons pas que cette création soit le résultat de l'arbitraire, de la fantaisie, de la mode, qui peuvent s'exercer en certains cas, mais qui ne sauraient expliquer un mouvement si général dans tous les pays. L'architecture nouvelle a été déterminée par tout un ensemble de causes, que j'ai essayé d'indiquer. Si nous voulons participer à la vie de notre temps, ne faut-il pas d'abord le comprendre? Bossuet n'a-t-il pas dit : « la véritable connaissance se tourne en amour ». Comprendre et aimer ne sont-ils pas le devoir de l'honnête homme?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BOURDELLE ET ANASTASE SIMU

Remus Niculescu

Vers la fin du mois de mars 1913 « un brave homme à la figure longue, les yeux rêveurs et la moustache fournie et relevée à l'italienne »[1], demandait une entrevue à Bourdelle. Très pris par ses travaux, l'artiste s'excusa et l'invita pour le 2 avril [1]*. Le visiteur était Anastase Simu, fondateur, à Bucarest, d'un musée portant son nom et, depuis quelques années, assez connu parmi les artistes et les marchands d'œuvres d'art parisiens. La presse roumaine et bientôt celle de Paris citaient avec éloges la munificence avec laquelle il avait édifié son musée, ouvert au public depuis 1910, ainsi que ses nombreux et continuels achats. La passion de l'art lui était venue sur le retour de l'âge, vers la cinquantaine[2]. Né en 1854, il était le fils d'un riche propriétaire terrien, qui l'avait envoyé faire ses études à l'étranger, d'abord à Vienne, au Theresianum, puis à Paris, où il suivit les cours de la Faculté de Droit, de 1875 à 1878. Docteur ès sciences politiques en 1880, de Bruxelles, il parcourut la paisible carrière que sa fortune lui permettait : il fut secrétaire de légation à Berlin, et, de 1881 à 1901, député de Braïla, sa ville natale. En 1882 il épousa Hélène Dumba, jeune beauté dont les chroniques mondaines du temps ne manquaient pas de célébrer les grands yeux noirs. Ils s'établirent à Bucarest et voyagèrent beaucoup, pendant les mois d'hiver notamment, durant lesquels ils prirent l'habitude de séjourner à Nice. En traversant l'Europe, ils s'arrêtaient dans les grandes capitales, à Vienne, à Berlin, à Munich, à Paris. A plusieurs reprises ils visitèrent l'Italie. Des objets d'art achetés un peu partout venaient enrichir après chaque voyage leur maison de la rue Eldorado, et surtout leur salon, que Simu appelait sa « loggia »[3]. Un jour, il fit venir des ouvriers qui fixèrent, en plâtre, l'inscription « Musée » au-dessus de l'entrée d'une enfilade de pièces de sa maison[4]. Dégoûté de la politique, surtout après son échec aux élections de 1905[5], Simu dédia désormais tous ses soins et une grande partie de ses ressources à l'accroissement de ses collections. L'idée de faire construire un édifice destiné à abriter ces collections et de les mettre à la disposition du public, se présenta ainsi à son esprit et il trouva, dans l'heureux accomplissement de cette idée, la justification de son existence toute entière[6]. « Non seulement pour nous-mêmes, mais aussi pour les autres », telle est la devise que les époux Simu firent mettre dans la première salle du nouveau musée, qui se dressait rue Mercure, avec son fronton et ses colonnes d'inspiration classique, imitant la « Maison carrée » de Nîmes. Les œuvres rassemblées par Simu étaient de valeur inégale, mais plus d'une fois il lui arriva de découvrir, dans ses pérégrinations d'amateur autodidacte, l'accent unique et durable de la beauté. Son intention était surtout d'offrir à son pays une synthèse de l'art du XIXe siècle et de son temps, aussi complète que possible et conçue dans un esprit encyclopédique. Toutes les écoles, toutes les tendances devaient s'y rencontrer. Après l'école roumaine, qu'il collectionna avec méthode et passion, l'école française fut celle qui l'attira le plus.

* Les chiffres entre parenthèses droites renvoient à l'*Annexe I: Lettres de Bourdelle à Anastase Simu.*

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 39 — 87

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Simu visitait les expositions, consultait des livres d'art, les revues, les journaux, pesait les éloges de la critique, et quand son choix était fixé, il s'adressait souvent directement aux artistes. De cette façon il entra en rapports personnels avec Signac [7], de qui il possédait un beau paysage, avec Raffaëlli[8], dont il acquit une des meilleures toiles, *Le Marché d'Antibes*, avec Forain [9], Lucien Simon [10], Aman-Jean [11], Odilon Redon [12]. Il avait aussi un paysage de Courbet, deux admirables peintures de Daumier, *Le Compartiment de troisième classe* et *L'Hercule de foire*, une *Eglise de Moret*, par Sisley, des paysages de Renoir, Pissarro et Claude Monet. Chez un amateur roumain, le docteur N. Maldaresco, il trouva la petite réplique de la *Dame à la robe verte* de Monet, une des œuvres les plus connues de sa collection, et qui autrefois avait appartenu à Etienne Bellio. Ces choix heureux nous dédommagent aujourd'hui de ses engouements pour des peintres secondaires comme Gourdault, Millecendeau ou Max Chotiau [13].

Lors de sa première entrevue avec Bourdelle, Simu apporta peut-être le catalogue de son musée, publié en 1910, où, parmi les sculptures, figurait une œuvre de l'artiste, une variante du *Beethoven*, achetée chez Hébrard en 1908 [14]. La sculpture française moderne y était largement représentée d'ailleurs, par des œuvres de Barye, Carpeaux, Frémiet (que le collectionneur avait visité en 1903), Bartholomé, Falguière, Dalou et Rodin [15]. L'art de celui-ci était connu en Roumanie au moins depuis les discussions suscitées par son *Balzac*, auquel l'écrivain roumain Nicolas Vaschide consacra un remarquable article, saluant, dans cette œuvre de Rodin, l'avènement d'une « nouvelle ère de la sculpture » [16]. D'autres articles contenant des appréciations enthousiastes sur Rodin avaient été publiés dans la presse roumaine par Marie Bengesco [17] et par Ottilie Cosmutza [18]. Grâce à ces deux admiratrices roumaines de Rodin, le jeune Brancusi fut présenté au maître, qui l'invita à travailler dans son atelier [19]. Dès 1908, Ottilie Cosmutza mentionnait aussi une œuvre de Bourdelle, exposée au salon de la « Nationale » [20].

Brancusi, qui, tout comme Bourdelle, avait subi, dans la première période de son activité, l'influence de Rodin, était alors en train de découvrir sa propre voie, par ses recherches sur la synthèse des formes sculpturales. Il attira bientôt l'attention de Simu, qui, dès 1909, lui achetait une étude en marbre, une des premières versions de la *Muse endormie* [21]. Le grand sculpteur était encore en proie à de pénibles difficultés d'argent, signalées au collectionneur par le journaliste N. Pora qui, dans une lettre de 1910 l'engageait à acheter une seconde œuvre de Brancusi [22]. Pora parlait dans sa lettre d'une « tête d'enfant » par Brancusi [23], mais Simu acheta l'épreuve en bronze du buste de Nicolas Dărăsco, exposé en 1908 au Salon de la « Nationale », et que le collectionneur paya 1000 francs [24]. Les deux sculptures acquises par Simu appartenaient également au cycle rodinien de Brancusi, ce qui marque aussi les limites du goût de l'amateur roumain, qui dorénavant n'achètera plus aucune des œuvres où le génie novateur du maître de Hobița se manifeste dans sa pleine maturité. Ce même mois d'avril 1913, où il avait pour la première fois visité l'atelier de Bourdelle, Simu fut conduit chez Rodin lui-même, par son ami Paul Escudier. En feuilletant le catalogue du musée de Bucarest, que Simu venait de lui présenter, et où une de ses œuvres était élogieusement commentée [25], Rodin le félicita, en ajoutant : « Vous avez mis une bonne semence dans la terre de votre patrie » [26].

En choisissant Bourdelle pour faire le buste de sa femme, Simu était donc loin de s'être simplement laissé guider par le hasard. Ses fréquentations parisiennes, les expositions, les œuvres qu'il avait dans son musée, les journaux dont il lisait les chroniques d'art, lui avaient permis de se former un point de vue sur la sculpture de l'époque. Les reliefs et les fresques que Bourdelle était en train de terminer au

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Théâtre des Champs-Elysées venaient justement d'être largement discutés, augmentant encore le commencement de célébrité qu'avaient valu à son nom l'*Héraclès archer* et *Le Fruit*, ses œuvres exposées, en 1910 et 1911, au Salon de la « Nationale ». En peu de temps il était devenu « le sculpteur le plus célèbre de France, et par conséquent du monde », on se sentait « à la veille d'un renouveau d'art splendide » [27]. On commentait la « forme décorative » des reliefs de Bourdelle, « spontanée et fatale », c'est-à-dire imposée par l'ensemble architectural et non pas par un parti-pris archaïsant, la nécessité « d'accentuer les plans et les modelés », et, particulièrement, « cette sorte d'hiératisme qui en fait la beauté noble » [28]. Pour comprendre Bourdelle on devait écarter l'ancien préjugé touchant les styles archaïques, ceux « des sculpteurs d'Egypte, de la Grèce du VIe siècle et de l'Assyrie ». Simu, qui avait acheté à Naples une belle sculpture égyptienne [29], partageait ce goût tout moderne pour l'art de ces époques éloignées, « art arrivé à sa plus haute perfection » [30] selon l'opinion d'un critique, que le collectionneur marqua de son crayon assidu, qui tant de fois nous a laissé, en marge des articles et des livres qu'il lisait, le témoignage de ses réflexions et de ses préférences. Il n'est même pas impossible que, parmi les motifs qui l'attirèrent vers Bourdelle, ait compté aussi l'intention de donner à son musée une décoration en bas-relief. Un peu plus tard, en 1915, Bourdelle parlera, dans une lettre adressée à Simu, et faisant peut-être écho à leurs conversations antérieures, de la composition dont il se proposait d'orner le fronton du musée de Bucarest [32].

Pendant leur première entrevue [31], Simu aura questionné sans doute l'artiste sur les travaux qu'il exécutait au Théâtre des Champs-Elysées, car bientôt après, le 5 avril, le collectionneur roumain et sa femme visitaient l'édifice, munis d'un mot de Bourdelle au directeur Gabriel Astruc [2]. Deux études à l'aquarelle pour les fresques du théâtre furent offertes à Simu par l'artiste [32]. En même temps Bourdelle accepta la commande du buste de Madame Simu, qui sera un de ses meilleurs portraits. Il montra à ses visiteurs la photographie d'une de ses œuvres récentes, le buste d'une dame russe, Madame Zetlin, exposé en 1912, et qui, en effet, n'est pas sans avoir certaines similitudes avec celui d'Hélène Simu [33]. Exécuté en marbre, il manifeste le même souci de simplifier les plans, mais la structure en est moins accusée. Il lui manque surtout ce troublant mélange de force contenue, de sérénité et de grâce, qui donne à l'effigie d'Hélène Simu un charme unique. Le sentiment de la matière est plus profond dans la seconde de ces deux œuvres et la discipline décorative plus rigoureuse. L'expérience que l'artiste avait accumulée pendant ses travaux au Théâtre des Champs-Elysées trouva dans ce portrait une heureuse application. Bourdelle travailla d'après le modèle pendant le mois d'avril 1913. Ses lettres attestent les sentiments de profonde estime, l'affection toute spirituelle qui rapprochèrent l'artiste de celle qu'il appelait « notre chère amie et notre modèle patient » [22]. En la remerciant des livres offerts à sa femme, il écrivait : « . . . je viens vous dire que vous avez le regard bon et droit qu'il faut pour les comprendre. Je vous remercie de ce don, plus que de tout, car il y a dans cet acte de la confiance. C'est dans le domaine moral que nous pouvons vous être encore plus proches, car nous vous suivons de toute l'âme » [21].

Le 12 mai les Simu étant de retour à Bucarest, l'artiste les informait qu'il avait « réparé au plâtre les traces des pièces du moule ». Il allait en faire une seconde épreuve, destinée à être transposée en marbre, l'autre devant être envoyée à Bucarest [3]. On attendit pendant plusieurs mois un transport de marbre d'Asie, que Simu semble avoir préféré pour l'exécution de la version définitive. L'artiste proposa aussi une épreuve en bronze, qui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fut réalisée vers la fin du mois de septembre 1913 [10]. Bourdelle dut effectuer des travaux d'adaptation sur le moulage initial: « plâtre n'étant pas fait pour exécuter bronze, j'ai passé une semaine à revoir le travail ingrat de retouche sur plâtre, car il était impossible que je signe un bronze fait d'après un plâtre préparé pour traduction en marbre » [7]. Les différences assez sensibles qui existent entre les deux versions du buste, celle en bronze, d'un effet plus réaliste, et celle en marbre, d'une si noble tenue décorative, sont dues, ainsi que l'artiste l'affirme clairement, au besoin d'adapter la forme à la matière employée. Ce n'est donc pas seulement à la «technique du modelage en terre glaise» ou à la présence du modèle [34] que nous devons les « détails incisifs » qu'on a justement remarqués dans le bronze [35], mais surtout aux interventions de l'artiste sur le plâtre, imposées par sa conception du style.

En septembre, le marbre d'Asie n'étant pas encore arrivé, Bourdelle conseilla à ses amis, alors à Royat, d'accepter l'exécution en marbre des Pyrénées: « Quand je ferai des têtes, des bustes, pour moi, ils seront en n'importe quel marbre solide, bon, et patinés, colorés, comme je les voudrai » [10]. Ensuite les Simu vinrent à Paris pour y passer plusieurs semaines, comme ils en avaient l'habitude chaque automne, avant de rentrer à Bucarest. C'est à ce moment que se place le voyage que Simu entreprit à Bruxelles et puis à Gand, avec Bourdelle, qu'il persuada de l'accompagner. Le peintre Max Chotiau, un jeune protégé de Simu, qu'ils allèrent visiter d'abord, rappellera plus tard à celui-ci cette circonstance: « En effet je remarquai dans l'angle d'un fiacre un petit homme, à barbiche noire, sur la tête un grand feutre, ses yeux très noirs et brillants me fixer . . .». Ils se rendirent ensuite tous trois à Gand, où des travaux de restauration au célèbre beffroi étaient en cours: « Rappelez-vous son long silence devant le beffroi de Gand, son regard obstiné vers l'angle du beffroi,

Emile-Antoine Bourdelle: *La Muse et Pégase*. Projet de fresque. Aquarelle. 1913. Ancienne collection Anastase Simu. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Emile-Antoine Bourdelle: *Le Poète et Pégase*. Projet de fresque. Aquarelle. 1913. Ancienne collection Anastase Simu. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

le sergent d'arme . . . »[36] Le sculpteur lui-même témoigna à Simu, bientôt après leur retour, le plaisir qu'il avait pris à ce petit voyage: « Vive Bruxelles et Gand revus avec vous ! » [11].

C'est pendant ce séjour des Simu à Paris que Bourdelle convainquit ses amis d'accepter, pour l'exécution du buste, le marbre des Pyrénées. Le 25 novembre on avait commencé le travail de la transposition en marbe. Sous la direction du maître, on avait ébauché la tête et on passait aux épaules. Bourdelle se montrait particulièrement content du marbre, « très beau, souple, gras, plein, très dur, très résistant » [11]. Dans une étape plus avancée, le 10 février 1914, c'était Bourdelle lui-même qui continuait le travail ainsi que le témoignent ses lettres: « Le marbre est magnifique, il est comme de l'or, mais du dedans, non pas patiné du dehors, il est impossible de trouver plus belle matière. Je l'exécute du travail le plus serré » [14]. L'artiste traversait alors une intense période de travail. Il avait à « pousser » non seulement le marbre de Madame Simu, mais aussi les fresques du théâtre, « environ 30 à 40 personnages », puis c'étaient des études pour le monument d'Alvéar et, en même temps, la grande version du *Centaure mourant*. L'artiste se levait à 2 ou 3 heures du matin, ne recevait personne, pas même le dimanche, ayant hâte de sortir de ces « travaux forcés » [14]. Le 25 du même mois il écrivait: « Le marbre est épatant dur par exemple, le bougre, il me donne du mal mais il est plus beau qu'un marbre d'Asie, ou autant » [16]. En mars Bourdelle mettait enfin la dernière main à l'ouvrage: « Tout hier j'ai travaillé au marbre et j'ai veillé à l'éclairage de lampe. Tout ce matin j'ai repris tout, draperies et cheveux. Le marbre est très complété ainsi » [17].

Le buste d'Hélène Simu fut exposé pour la première fois au Salon de la « Nationale », en avril 1914. On lui réserva une des meilleures places, « à gauche dans l'entrée, sur le premier palier » [17]. La presse fut unanime à louer les qualités

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Emile-Antoine Bourdelle: *Beethoven*. Bronze. 1901. Acquis par Anastase Simu en 1908. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de cette œuvre, « d'un style noble et d'un charme énigmatique, qui allie au mystérieux caractère des divinités de la Grèce archaïque, une sensibilité d'un modernisme aigu » [37]. Un critique y découvrit les affinités de Bourdelle avec Ingres : « Les volumes savamment équilibrés, le dessin résolu de l'ensemble, l'expression rassemblée, serrée, amenée logiquement à la pointe du sourire, tout a ce caractère définitif que l'on admire à juste titre dans un portrait d'Ingres. L'âpre et ardente volonté du sculpteur s'apparente nettement au génie du maître de Montauban » [38]. L'artiste était très fier de son succès, et en attribuait aimablement le mérite à son modèle : « Je n'ai jamais eu de plus beaux articles à propos d'un portrait. Dites à Madame Simu qu'elle est un si charmant modèle que c'est à elle tous les éloges » [28]. Après la fermeture de l'exposition, Bourdelle fit transporter le buste à son atelier, où on continua à l'admirer. Auguste Perret, l'architecte du Théâtre des Champs-Elysées, s'en était « emballé », et l'avait montré « à des quantités d'amateurs d'art » [28]. Son enthousiasme nous fait penser au cadre idéal qu'aurait offert au buste d'Hélène Simu, avec l'élégante concision de son décor, l'édifice construit par Perret. Les muses des reliefs de Bourdelle, avec leurs visages stylisés, annoncent d'ailleurs l'esprit qui a présidé à la création de ce portrait strictement étudié d'après nature.

A l'occasion des séances de pose pour le buste, pendant le mois d'avril 1913, les Simu visitèrent souvent les ateliers de Bourdelle. Ils y choisirent alors deux

Emile-Antoine Bourdelle : *Héraclès archer*. Etude, bronze, 1909. Acquis par Anastase Simu en 1913. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

œuvres pour leur musée : *Le Fruit* et une petite étude de l'*Héraclès*, qui furent expédiés à Bucarest en juillet 1913 [8]. Parfaitement conscient de l'importance de ce choix, Simu demanda à l'artiste de lui envoyer aussi une collection des articles consacrés au *Fruit*, lors de son exposition au Salon de la « Nationale ». L'artiste entreprit volontiers le travail « attachant mais difficile » de retrouver ces articles, en faisant aussi appel à une agence spécialisée. Le dossier ainsi constitué était expédié à son tour en décembre. Bourdelle fit part en même temps à Simu du titre qu'il avait voulu donner d'abord à cette statue : « *La nudité des fruits* . . . Vous connaissez ainsi toute la pensée de l'artiste » [12]. Un article signé par Olimp Grigore Ioan salua l'entrée des œuvres de Bourdelle au musée de Bucarest [39]. Le critique y entreprit, pour la première fois dans une publication roumaine, une présentation de l'activité du sculpteur dans son ensemble. Il vantait surtout la « sobriété déconcertante » du style de Bourdelle, son caractère hiératique, rappelant « les bas-reliefs assyriens ou les plus naïves manifestations de l'art grec ». A l'instar des commentateurs parisiens, il n'oublia pas non plus de souligner le caractère moderne de l'art de Bourdelle, « car à nulle autre époque que la nôtre l'artiste n'aurait pu concevoir des œuvres à la fois si compliquées d'inspiration et si sobres d'allure ». *Le Fruit*, « œuvre magistrale, exemplaire unique », fit l'objet d'une analyse plus circonstanciée : « Dans une conception sobre et imposante, l'artiste est parvenu à allier de façon parfaite les deux idées les plus contraires : la force et la délicatesse ; car cette jeune adolescente qui symbolise le Fruit, véritable *plante humaine*, selon l'expression d'un critique parisien [40], est à la fois délicate et faible comme un roseau et impétueusement vigoureuse et forte comme le formidable instinct qui l'a vouée à une maternité féconde : elle est à peine nubile mais sa croupe s'élargit immense, source intarissable de l'Humanité toujours nouvelle. A première vue, cette statue plus grande que nature, paraît nous surprendre par certaines disproportions, mais à mieux l'examiner on voit aussitôt tous les traits essentiels s'harmoniser en une radieuse synthèse . . . ». L'article fut envoyé par Simu à Bourdelle, qui, tout en le déclarant « certainement venu de vos éloges », le remercia affectueusement : « Pour nous, nous sommes très touchés du sentiment roumain vis-à-vis de ces travaux que grâce à vous j'ai dans le beau musée de votre capitale » [15].

Les lettres adressées aux Simu par Bourdelle et parfois par sa femme, Madame Cléopâtre Bourdelle, prennent souvent l'aspect de véritables fragments de journal, offrant de précieux témoignages sur les travaux et les préoccupations du sculpteur. Nous sommes renseignés ainsi sur les recherches que Bourdelle entreprit dès 1913 afin de se procurer le granit nécessaire au socle du monument d'Alvéar. A Nancy il avait trouvé des granits « merveilleux », qu'il préférait au marbre : « le poli est inaltérable, il y a les tons les plus beau et c'est puissant, ce sont les matières des sculptures egyptiennes » [13]. L'année suivante Bourdelle fit part à ses nouveaux amis de son grand succès à la biennale de Venise, ainsi que de ses premières impressions d'Italie [19—25]. De retour en France, il conduisit sa famille à Chaville, d'où il rentrait chaque jour à Paris de grand matin, pour travailler à la version monumentale en bronze du *Centaure mourant*. Ne quittant pas son ouvrage de 11 à 12 heures par jour, « physiquement rossé », l'artiste était tout rempli de la joie de le voir avancer : « Ah ! le bronze du Centaure, ça va faire un rude morceau ». Il griffonnait ces lignes le 11 mai 1914 dans la gare de Chaville, en attendant le train : « Je vous écris à 4 heures du matin, le train approche, et vite à Paris » [26]. Au mois de juillet, Bourdelle se trouvait à Wangel, en qualité d'hôte de la fille du célèbre chirurgien Kœberlé, dont il exécutait le buste. Nous

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apprenons à cette occasion qu'on lui avait commandé six épreuves en bronze de ce portrait, une pour une place de Strasbourg, les autres pour divers musées et pour les amis du vieux chirurgien. L'artiste venait de terminer « une tête buste » de Kœberlé, qu'il estimait « en qualité entre le *Rodin* et le *Ingres* dans leur allure constructive, mais avec plus d'intimité ». Il n'était pas mécontent de son travail, qu'il « abandonnait », comme il lui arrivait souvent de faire pour ses œuvres, tandis qu'elles continuaient, durant de longues années encore, à occuper son esprit [27].

A Strasbourg, l'artiste fut ému en visitant un petit musée, près de la cathédrale. « Je ne passe jamais dans une ville — écrivait-il à ses amis roumains — sans aller voir les vieilles pierres, les sculptures, qui disent mieux que tout l'âme profonde des siècles et des races et sont le vrai reflet de l'homme [. . .]. C'est par ce sentiment profondément inscrit en moi que j'ai tout sacrifié pour être un vrai sculpteur ». Bourdelle avait la vocation de l'art monumental qu'il estimait par-dessus tout, en peinture comme en sculpture : «Plus de pastels, plus de petits tableaux, d'esprit léger. Plus d'art sans ordre austère et adapté aux monuments, et surtout plus de faux art, sans dessin valable». Voilà pourquoi il conseillait Simu d'enrichir sa collection d'anciennes peintures roumaines : « Vos fresques ou plutôt vos primitifs doivent être la gloire de votre beau musée » [27]. On aurait voulu savoir quelles étaient à cette date les connaissances de Bourdelle sur l'art roumain ancien dont Simu l'avait entretenu sans doute [41].

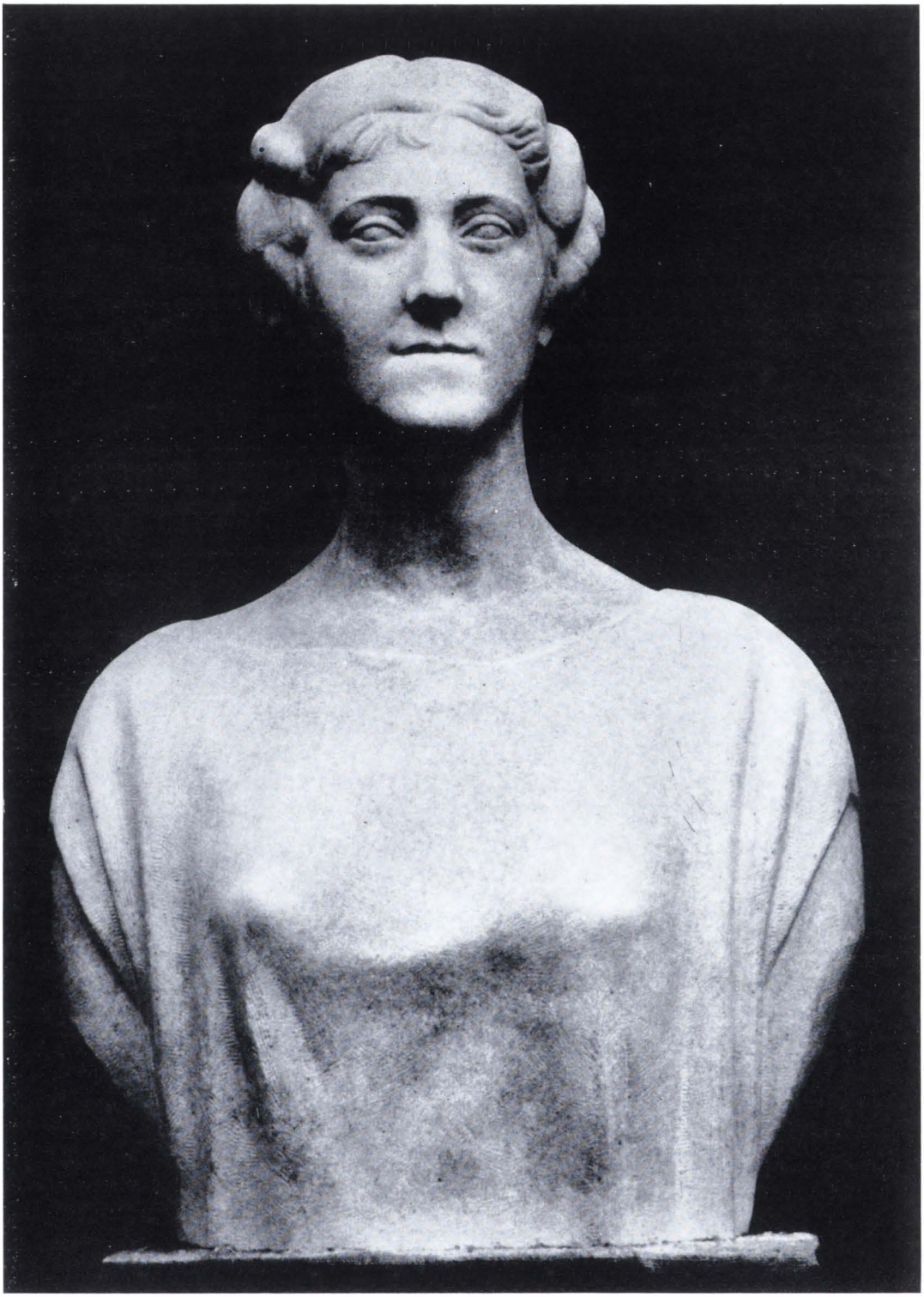
La guerre sépara Bourdelle de ses amis de Bucarest pendant plusieurs années. Retiré à Montauban, il recevait en décembre 1914 [29—30], puis au début de l'année suivante [31—34], des sommes dues pro-

Emile-Antoine Bourdelle : *Le Fruit*, Bronze. 1902—1911. Acquis par Anastase Simu en 1913. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Hélène Simu.* Bronze. 1913. (Musée d'Art de la Ville de Bucarest).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Hélène Simu.* Marbre. 1913—1914. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Anastase Simu.* Marbre. 1920—1922. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

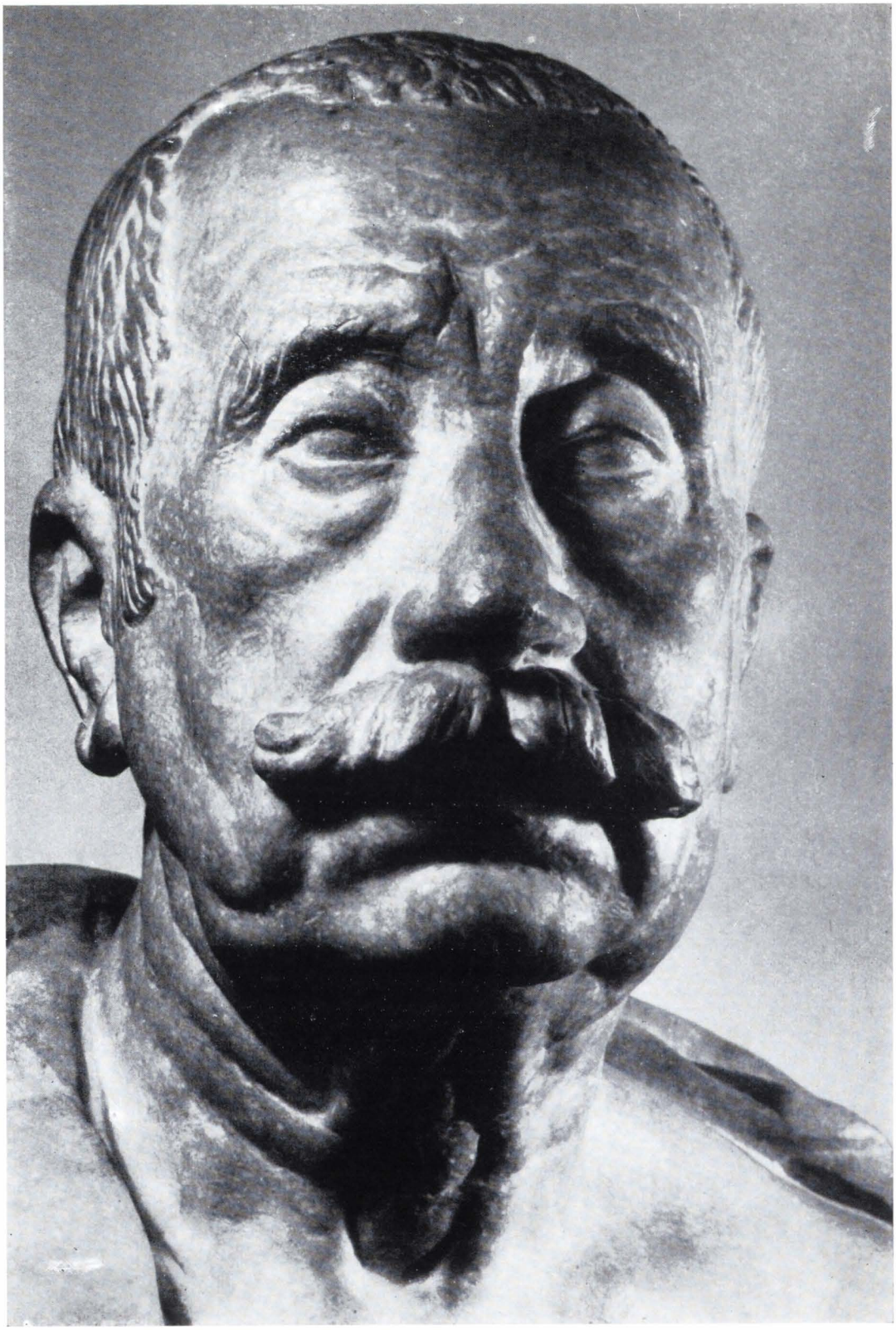
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bablement par Simu pour les œuvres acquises antérieurement, auxquelles s'ajoutèrent d'autres envois d'argent que l'artiste reçut avec reconnaissance: « Dans le moment terrible que nous traversons tous et et que nous dominerons, votre geste a la valeur d'un sauvetage » [32]. Quoique la Roumanie ne fût pas encore entrée en guerre, la pensée amicale de l'artiste devançait les événements: « . . . vive la plus grande Roumanie. C'est elle qu'il faudra sculpter au fronton du musée. Une Roumanie transylvaine » [32]. En attendant, les œuvres françaises que Simu avait accueilli dans son musée étaient regardées, non seulement à Bucarest, mais à Paris aussi, comme l'expression de la traditionnelle amitié qui rapprochait les deux peuples. A l'occasion de l'achat que Simu fit de la statue *Le Travail* par Dalou, Arsène Alexandre écrivait: « . . . il n'est peut-être pas d'ami plus chaleureux et plus généreux de notre école que M. Simu, de Bucarest, qui a doté cette ville d'un grand et superbe musée où notre école a de beaucoup la prépondérance. Plus d'un des morceaux les plus remarquables de ces dernières années a trouvé le chemin du Musée Simu . . . Et comme cette belle œuvre est unanimement admirée des Bucarestois, cela doit être considéré non seulement comme un hommage à notre art, mais encore comme une victoire pour lui » [42]. Pour les mêmes motifs, un article publié dans *La Vie* en avril 1914, et inspiré d'ailleurs par Bourdelle lui-même, appelait le musée Simu « une maison de la beauté française » [43], tandis qu'un autre, de 1916, paru dans plusieurs journaux parisiens et largement reproduit par la presse de Bucarest, le déclarait un « Panthéon français ». Après avoir mentionné les toiles impressionnistes achetées par Simu, l'auteur de cet article ajoutait: « M. Simu ne s'en tient point d'ailleurs seulement aux impressionnistes. Il a notamment acquis du grand sculpteur Bourdelle plusieurs œuvres d'une inspiration enthousiaste. Nul, parmi nos contemporains, n'est plus digne d'être studieusement admiré par les jeunes artistes de la fervente Roumanie que ce maître de notre Midi, si énergiquement et glorieusement latin » [44].

Pendant les années de guerre, Bourdelle essaya, sans réussir toutefois, de communiquer avec les Simu, qui lui avaient écrit. L'artiste et sa femme pensaient souvent à leurs amis restés à Bucarest, sous l'occupation allemande: « nous frémissions aux mauvaises nouvelles qui concernaient votre pays. Combien de fois vous ai-je vus dans le musée. Ce fut ma pensée incessante et je craignais pour Madame Simu tant de mortelles émotions » [35]. Le marbre d'Hélène Simu, qui n'avait pas quitté l'atelier de Bourdelle évoquait au sculpteur ses

Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Anastase Simu*. Détail avec la silhouette du Musée Simu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Anastase Simu.* Détail.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

amis absents : « Le marbre se dore peu à peu. C'est le morceau qui apprivoise tout le monde et mes travaux en seront orphelins quand il partira pour Bucarest » [35]. Bourdelle continuait à estimer particulièrement cette œuvre, connue désormais « de tous les initiés d'art du monde », et dont il voulait faire exécuter un second exemplaire en marbre [36]. Le 10 novembre 1919, à Saint-Cloud, le sculpteur travaillait au buste d'Anatole France [36], qu'il venait de terminer le 22 novembre. Ce même jour il annonçait à Simu, qui se trouvait probablement à Monte Carlo, qu'il l'attendait pour visiter ensemble le musée Rodin et lui montrer *L'Atelier* de Courbet, exposé alors à la galerie Barbazanges, avant d'être acquis par le Louvre [37].

C'est pendant le mois de février 1920 sans doute, qu'Anastase Simu posa devant Bourdelle pour son buste. L'œuvre était moulée dès le 26 mai [39], mais le travail de la transposition en marbre, longtemps ajourné, puis interrompu à plusieurs reprises, ne sera terminé que deux années plus tard. Les nombreux travaux entrepris ou continués par l'artiste après la guerre et surtout le monument du général Alvéar, avec ses grandes figures en bronze, ainsi que celui de Montceau-les-Mines, l'obligèrent à différer, non sans quelque impatience de la part des Simu, l'exécution du marbre. Cependant, après être si longtemps resté dans l'atelier de Bourdelle, le buste d'Hélène Simu fut enfin envoyé à Bucarest. Le sculpteur s'en était séparé à regret. Aussi écrivit-il, sur une photographie du buste de son ami : « A Monsieur Simu, au ravisseur de Madame Simu »[45]. Il voulait avoir des détails sur « l'entrée du marbre de Madame Simu au Musée » et donnait des conseils pour le nettoyage de l'œuvre [39]. Simu aura transmis sans doute à Bourdelle le journal roumain où l'arrivée du buste était annoncée en des termes élogieux [46].

Au début de 1921 Bourdelle avait enfin trouvé « un marbre magnifique » pour le buste de Simu, mais l'exécution n'allait pas très vite [47]. Le 12 mars, Madame Bourdelle prévenait Madame Simu qu'il valait mieux ne pas hâter l'ouvrage. Quoique « très avancé », le buste ne pouvait pas être prêt pour le Salon de 1921, à moins d'être « bâclé et abîmé » [48]. Il semble en effet qu'on avait commencé un premier marbre, qui fut par la suite abandonné [49]. Le plâtre, qui avait été reproduit dans un article de Paul Vitry et « beaucoup admiré, les dimanches, aux ateliers » [50], figura dans une exposition des œuvres de Bourdelle à Wiesbaden (juillet 1921) [51]. Le 24 janvier 1922 Bourdelle, assisté par deux praticiens, « deux très bons sculpteurs suisses » avait repris le travail au buste de Simu, qui, cette fois, sera terminé et envoyé au Salon. « Enfin voilà le grand travail en cours », annonçait-il à ses amis. Il ne s'était pas contenté de surveiller et de guider les deux praticiens. Ainsi qu'il tint à assurer les Simu, sa participation à l'exécution du marbre fut très active. C'est le maître lui-même qui mit, « sur tous les morceaux, la dernière main ». Le plâtre, « très travaillé », n'était pas aisé à copier et donnait du mal à l'artiste. Cette fois aussi, il aimait bien le marbre, « au moins aussi beau que celui de Madame Simu, plus doré encore ». Il prévoyait en même temps la réussite de l'œuvre, qu'il plaçait très haut dans l'ensemble de sa production : « Nous aurons là, chers amis, deux bustes, celui de Madame Simu et le vôtre, qui seront aimés de tous ceux qui arriveront à travers les âges à lire dans l'art des sculpteurs » [41].

La critique se montra en effet très favorable. Exposé au Salon de la « Nationale » en même temps que celui de Sir James Frazer, le buste d'Anastase Simu fut très remarqué [52]. On admira cet « étonnant bloc de pierre, taillé au ciseau, d'une puissance et d'une majesté romaines » [53], ce « marbre teinté, moucheté d'ocre, au ton chaud et doré » [54]. Louis Gillet y releva la richesse du génie de Bourdelle, qui, dans sa vigoureuse recherche du style ne quittait pas le contact avec la vie : « Mais ce qui est admirable dans l'art de M. Bourdelle, c'est que le goût des stylisations

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Emile-Antoine Bourdelle : *Etude de tête*. Plâtre. Acquis par Anastase Simu en 1920. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

et des architectures abstraites ne saurait l'empêcher de conserver le sens de la vie, la passion de l'étude, l'instinct de l'analyse profonde. Ses deux bustes de M. Simu et de M. Frazer sont égaux aux plus beaux de Rude et de Rodin » [55].

Des renseignements sur les nombreux travaux de Bourdelle arrivaient à Bucarest non seulement par la presse que les Simu lisaient attentivement, en conservant les articles qui lui étaient consacrés, mais encore par les lettres que l'artiste ou sa femme leur adressaient. En 1923, quoiqu'ils ne fussent pas venus en France que sur la fin de l'année, ils étaient au courant du succès remporté par Bourdelle au Salon de la « Nationale », avec sa *France saluant l'Amérique*, et surtout à celui des Tuileries, avec la statue du général Alvéar et les quatre figures symboliques destinées à l'encadrer [56]. Bourdelle leur avait même envoyé, avec des indications de sa main, une photographie représentant dans la salle de l'exposition, les différentes pièces du célèbre ensemble monumental [57]. La même année, on retrouve le nom d'Anastase Simu parmi ceux des admirateurs et amis de Bourdelle qui adressèrent au gouvernement français un appel demandant « que cette œuvre capitale ne soit pas entièrement perdue pour la France et qu'une réplique du groupe équestre soit fondue expressément pour Paris, afin de servir à un monument élevé à une gloire nationale » [58].

En novembre 1923, le poète Victor Eftimiu avait vu, dans l'atelier de Bourdelle, la *Vierge à l'Offrande* ainsi que le buste de Simu, qui s'y trouvait encore [59]. Il parla au maître du sculpteur Oscar Han, qui venait de publier dans une revue roumaine un article sur les rapports de Bourdelle avec l'art de Rodin [60]. D'autres articles, occasionnés par les œuvres de Bourdelle exposées au Musée Simu avaient paru dans la presse de Bucarest [61]. C'est le 18 mai 1924 seulement qu'eut lieu l'inauguration solennelle du buste d'Anastase Simu au musée. Ce jour-là, Simu accorda pour la première fois le prix portant son nom et qui fut attribué au peintre Etienne Constantinesco. De nouveaux articles commentèrent l'événement, en célébrant l'art de Bourdelle [62]. Après l'avoir comparé à deux des meilleurs portraits créés par Bourdelle, ceux de Kœberlé et d'Anatole France, Oscar Walter Cisek releva alors la profonde méditation sur la destinée humaine, grâce à laquelle, par delà de son intense vie individuelle, le buste d'Anastase Simu atteint l'universalité : « L'incomparable attitude de la tête, qui semble enveloppée d'un mystère immense et indicible, est mise en valeur par la souplesse de la surface plastique du cou. La manière dont a été réalisée la structure des tempes et du front,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la forme du crâne, sont bien différentes de la tête du Beethoven de Bourdelle, qui nous émeut moins parce que nous sentons que l'expression n'y a pas été accordée à l'étendue et à la tension naturelle des surfaces. Tout dans le buste de M. Simu est naturel, grand, spontané. Les traits de cet homme en pierre vivante ne sont pas simplement contemplatifs, bien qu'ils paraissent tels au premier abord. Et quoique l'on puisse nous accuser de faire ici de la littérature et non pas de la critique d'art, nous dirons que dans ce visage domine le souffle tragique qui émane de tout ce qui est véritablement humain »[63].

Bourdelle fut, pendant les dernières années de son activité, l'un des artistes étrangers les plus familiers au public roumain. Dans son atelier, ainsi qu'à la Grande Chaumière, plusieurs sculpteurs roumains eurent d'ailleurs, bientôt après la guerre, l'occasion de connaître non seulement son art, mais aussi son enseignement. En janvier 1920, il annonçait aux Simu que, parmi les jeunes artistes qui l'entouraient, constituant ce qu'il appelait, avec un légitime orgueil, sa « géographie d'élèves », il y avait non seulement « des Serbes, des Russes, des Anglais, des Américains », mais aussi deux Roumains, « un homme, une femme » [38]. Cette dernière était Irène Codreano qui devint ensuite l'élève de Brancusi[64]. Vers la fin de la même année Céline Emilian fut admise à travailler aux ateliers de l'Impasse du Maine[65]. On y rencontre en même temps Margareta Cossaceano[66], et, depuis 1925, Fanny Moscovici-Feinsilber[67], en faveur desquelles Bourdelle sollicita l'intervention de Simu auprès des autorités de Bucarest. Les sculpteurs V. Vasiliu-Falti[68] et Mihai Onofrei[69] avaient fréquenté la Grande Chaumière. Ion Jalea ne fut pas l'élève de Bourdelle, qu'il avait connu personnellement dès 1915, quand il visita aussi Rodin, à son atelier de Meudon. En 1919, Jalea revit Bourdelle, qu'il admirait, mais préféra garder son indépendance[70]. Son art manifeste cependant ses affinités avec l'esprit constructif du maître français. « J'ai mieux connu Rodin que Bourdelle, déclarait-il en 1927, mais si mes sympathies vont toutefois vers ce dernier, c'est parce que je me sens spirituellement plus proche de lui. D'ailleurs l'idée de Bourdelle est celle qui a triomphé . . . »[71].

Vers la fin de 1926, une lettre de Bourdelle, illustrée d'une esquisse à la plume, informait les Simu sur l'état du travail au monument Mickiewicz, qui fut son dernier chef-d'œuvre [46]. L'année suivante, la nouvelle du don que les Simu firent de leur musée à l'état roumain fut accueillie par Bourdelle avec une véritable joie. L'enthousiasme de ses amis, la ferveur avec laquelle ils avaient poursuivi la réalisation de leur rêve, les soins desquels ils entouraient leur musée, leurs efforts d'en accroître les collections, trouvaient dans l'âme de l'artiste un écho bien sympathique. La lettre qu'il leur adressa alors est d'une belle élévation : « Vous travaillerez sans fin, à travers les âges, à la plus haute éducation des foules, par l'art dont vous avez su doter, par vos soins, si attentifs, si éclairés, le musée que votre âme, à tous deux, vous a dicté de construire. Il n'y a pas sur soi de plus belle victoire et de vie plus remplie, plus heureuse, que celle que vous savez vivre et qui est de travailler pour tous les hommes. En vous adressant à l'esprit, vous avez embelli le ciel de la pensée humaine ; sans blessés, sans tués, sans bataille, vous avez agrandi le patrimoine national » [48].

Comme par le passé, les Simu revenaient chaque année à Paris. Bien vieux, ils n'avaient pas renoncé à leurs achats d'œuvres d'art. Simu entama des pourparlers avec Eugène Rudier, le fondeur de Bourdelle, pour l'acquisition d'une épreuve du grand *Héraclès*, dont il possédait une étude. Ces pourparlers n'eurent pas de suite, le prix de l'œuvre dépassant peut-être les moyens du collectionneur, rétrécis par les événements d'après guerre[72]. Il fit toutefois exécuter, chez Rudier, un exemplaire en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Emile-Antoine Bourdelle: *Centaure mourant*. Etude, bronze. 1914. Acquis par Anastase Simu en 1934. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

bronze de son buste [73] qui figura aux dernières expositions de Bourdelle organisées du vivant de l'artiste, à Paris [74], à Bruxelles[75] et à Bâle [76]. En juillet 1929, les Simu recevaient, par une lettre de leur amie Rose-Marie Mahler, des nouvelles de Bourdelle qui se reposait au Vésinet, dans la villa de Rudier. Sur cette même lettre, Anastase Simu ajouta plus tard: « Qui aurait pu prévoir que le 1er octobre après Bourdelle devait quitter ce monde et moi le saluer pour la dernière fois, sur son lit de mort, toujours au Vésinet » [77]. Simu fut sincèrement affecté par la mort inattendue de son ami [78]. Il revint à Bucarest et organisa, dans une salle du musée, une exposition de toutes les œuvres de Bourdelle qu'il possédait. Les dimanches des 3 et 10 novembre 1929 furent consacrés, au Musée Simu, à la commémoration du sculpteur français [79]. En 1931, à la grande exposition Bourdelle de l'Orangerie, les bustes d'Anastase et d'Hélène Simu occupaient des places d'honneur [80].

En relisant des ouvrages sur Bourdelle, Simu ajoutait en marge des souvenirs, des témoignages d'affection. « Que de fois ne m'a-t-il parlé de construire, de construction », se souvenait-il [81]. Dans un article de revue, à côté d'une image du sculpteur récemment disparu, il ajoutait: « Ce cher ami Bourdelle ». [82] A Paris on n'oubliait pas Simu. En lui rappelant qu'il faisait nécessairement partie de la Société des Amis de Bourdelle, André Fontainas sollicitait son appui: « Il faut que nous comptions des amis nombreux et dans toutes les provinces, dans les pays où on peut le connaître. Grâce à vous, la Roumanie est un des principaux » [83]. En 1934, quand Simu perdit sa compagne, Madame Bourdelle lui écrivit: « Nous l'aimions tous tellement ! Bourdelle avait pour elle une véritable affection, comme pour vous-même » [84]. Le vieillard de quatre-vingts ans eut encore la force d'aller à Paris, où tant de souvenirs l'appelaient. Il y fit un dernier achat, une épreuve en bronze du *Centaure mourant* [85], suprême hommage rendu à l'artiste et à l'ami.

Notes

Tous les documents cités dans les notes de cet article sans indication de source sont inédits et appartiennent aux archives Anastase Simu, conservées au Musée d'Art de la Ville de Bucarest. Nous tenons à exprimer nos vifs remerciements au peintre Constantin Paulet, le directeur du Musée, qui a mis

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à notre disposition ces documents, ainsi qu'à M. Constantin Gâlcă, de l'administration du Musée, qui nous a aimablement assisté pendant nos recherches.

[1] *Une Maison de la beauté française*, dans *La Vie*, III (1914), p. 307.

[2] Sur la biographie d'Anastase Simu (1854–1935) voir MARIUS BUNESCU, *Actele fundației Anastase Simu*, Bucarest, 1944, p. 7–10.

[3] Sur les œuvres d'art rassemblées par Simu dans sa maison de la rue Eldorado, voir I. N., *Un templu al artelor plastice*, dans *Voința Națională*, 18/31 octobre 1907.

[4] *Les Carnets d'Anastase Simu*, II, 30 Mai 1907.

[5] *Ibid.*, II, 8 février 1905.

[6] Sur le Musée Simu voir: *Muzeul A. Simu, Catalog*, Bucarest, 1910 [par TH. CORNEL]; OLIMP GRIGORE IOAN, *Le Musée A. Simu*, Bucarest, 1913; N. PORA, *Noile comori de artă din Muzeul A. Simu*, [Bucarest, 1913]; *Muzeul A. Simu și Casa Simu — Muzeu. Catalog*, Bucarest, 1937 [avec une préface par MARIUS BUNESCU]; OSCAR HAN, *Bourdelle în Muzeul Simu*, Craiova, 1931.

[7] Lettres de Paul Signac à Anastase Simu, 5 avril et 25 novembre 1912.

[8] Lettres de Jean-François Raffaëlli à Anastase Simu, 27 avril, 29 mai et décembre 1912; 8 novembre 1913; 1 février 1920.

[9] Lettre de Jean-Louis Forain à Anastase Simu, 30 mars 1913.

[10] Lettres de Lucien Simon à Anastase Simu, 19 septembre 1908; 9 avril 1913.

[11] Lettres d'Aman-Jean à Anastase Simu, [1908] et janvier 1910.

[12] Lettre d'Odilon Redon à Anastase Simu, 23 avril 1914.

[13] Sur les peintures, aquarelles, gravures et dessins de l'école française que possédait Simu voir *Muzeul A. Simu*, (éd. 1937), p. 45–67 (n°s 402 à 649).

[14] Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1910). p. XXVI et 100 (n° 378). Il est à remarquer que l'auteur du catalogue, Théodore Cornel, qui fut pendant quelques années, de 1908 jusqu'à sa mort en 1911, le conseiller artistique de Simu, avait mentionné avec éloges, dans une de ses chroniques parisiennes, une des variantes du *Beethoven* de Bourdelle, exposée au Salon de la « Nationale » en 1903. (TH. CORNEL, *Salonul 1903. Societatea Națională de Belle-Arte*, dans *Conservatorul*, 11/24 avril 1903). Voir aussi l'*Annexe II*, n° 1.

[15] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), p. 174, n°s 596 et 597 (Barye); p. 146, n° 510 (Carpeaux); p. 102, n°s 384 et 385 et p. 147, n° 513 (Frémiet); p. 100, n° 375 (Bartholomé); p. 102, n° 383 (Falguière); p. 102, n° 382 (Dalou); p. 105, n° 396 (Rodin).

[16] KEAN [= NICOLAS VASCHIDE], *Statua lui Balzac de Rodin*, dans *Literatură și artă română*, III (1898–1899), p. 463–469.

[17] Cf. MARIE BENGESCO, *Exposition de peintres et de sculpteurs sous la présidence de Rodin*, dans *L'Indépendance roumaine*, 19 mai/1 juin 1906.

[18] OTILIA de COSMUȚA, *Scrisori din Paris. III. Saloanele*, in *Luceafărul*, VII (1908), p. 459. Ottilie Cosmutza, née Ottilie Marchis (1874–1951), épousa en secondes noces l'écrivain hongrois Georges Bölöni. Cf. GEORGE ȘTEFĂNICĂ et MIRCEA NICOARĂ, *O Românca secretara lui Anatole France*, dans *Tribuna*, 22 novembre 1958.

[19] Un des biographes de Brancusi affirme, d'après le témoignage de l'artiste sans doute, que c'est Marie Bengesco qui présenta le sculpteur roumain à Rodin. Cf. V. GEORGESCU-PALEOLOG, *Sculptorul Brâncuși*, dans *Arhivele Olteniei*, XVI (1937), p. 410. Mais, dès 1906, Ottilie Cosmutza, en relatant « l'appréciation du maitre Rodin, qui fait grand cas du talent de M. Brancoush », ajoutait: « J'espère pouvoir bientôt présenter M. Brancoush au maitre Rodin ». Cf. OTTILIE KOSMUTZA, *Un artiste roumain à Paris*, dans *L'Indépendance roumaine*, 15/18 décembre 1906. Le journal d'Ottilie Cosmutza contient des données précises sur les rapports de Brancusi avec Rodin. Le 3 janvier 1907 elle avait accompagné le sculpteur roumain chez Rodin, à Meudon. Nous apprenons ensuite que le 24 mars Brancusi avait commencé à travailler dans l'atelier de Rodin et que, bientôt après, le 27 avril, le sculpteur roumain y avait renoncé. Cf. MIRCEA NICOARĂ, *Mărturii despre Brâncuși*, dans *Tribuna*, 21 novembre 1963. Il est donc à supposer que ces deux admiratrices roumaines de Rodin contribuèrent également à faciliter cette éphémère collaboration.

[20] Le *Buste d'Ingres*. Cf. OTILIA COSMUȚA, *Scrisori din Paris*, *op. cit.* Sous le nom littéraire de SÁNDOR KEMERI, Ottilie Cosmutza-Bölöni publiera un livre consacré au sculpteur français qu'elle connaissait depuis de longues années: *Visage de Bourdelle*, Paris, 1931. Voir *op. cit.*, p. 14: « Près de sa tête blanchie, ma mémoire voit surgir les beaux cheveux de jais et le jeune visage rude et tenace. Le Bourdelle au regard d'aigle qui modelait le *Buste d'Ingres*. . . »

[21] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), n° 222: *Somnul* [*Le Sommeil*]. Le catalogue ajoute que l'œuvre avait été « achetée à l'artiste, Paris, 1909 ». Le même titre fut conservé à l'œuvre dans la seconde édition du catalogue (1937), n° 346.

[22] Lettre de N. Pora à Anastase Simu, 8 octobre 1910: « . . . Un ami de Brancusi a reçu une lettre dans laquelle ce sculpteur si doué se plaint qu'il va mal, qu'il est même malade, et le prie de l'aider à vendre le morceau qui a figuré au Salon de l'une de ces dernières années, une tête d'enfant,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une œuvre de grande valeur selon moi. Si vous le voulez bien, vous pouvez enrichir le musée d'une œuvre rare, et en même temps accomplir votre grande mission de protecteur des talents. Je vous prie de tout cœur, faites tout ce que vous pouvez, car en Brancusi languit un grand artiste. Il habite toujours 54, Rue de Montparnasse et je crois qu'il viendrait chez vous, dès que vous lui donneriez la plus légère ombre d'espérance ».

[23] N. Pora semble se rapporter à l'une des œuvres exposées par Brancusi au Salon d'Automne en 1906: *L'Enfant*. Voir OTTILIE COSMUTZA, *Un artiste roumain à Paris*, *op. cit.*

[24] Cf. N. PORA, *Noile comori de artă din Museul A. Simu*, p. 5; *Muzeul A. Simu*, (éd. 1937) n° 347. L'œuvre est conservée actuellement au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 117. Le plâtre du buste de Nicolas Dărăsco avait été acquis par la Pinacothèque de l'Etat roumain en 1909. Cf. BARBU BREZIANU, *Pages inédites de la correspondance de Brancusi*, dans la *Revue roumaine d'histoire de l'art*, I (1964), n° 2, p. 398, note 11.

Nous donnons ici, d'après les originaux roumains, un reçu et une lettre de Constantin Brancusi relatifs à l'achat du buste de Nicolas Dărăsco:

a. J'ai vendu à Monsieur A. Simu le buste en bronze [représentant] un jeune homme, ayant figuré au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1908, l'épreuve unique.

J'ai reçu aujourd'hui 500 cinq cents lei sur la somme totale de mille, le reste de cinq cents devant m'être envoyé par Monsieur Simu à la réception du buste.

22 octobre 1910
Paris

C. Brancusi

b. Cher Monsieur Simu,

J'ai reçu aujourd'hui votre lettre, ainsi que le chèque avec le reste de cinq cents francs. Je vous remercie et me réjouis du fait que le buste soit arrivé en bon état. J'apprends avec plaisir que votre effort ne passe pas inaperçu. La révélation de la coupure que vous m'avez envoyée a été pour moi une des plus agréables surprises. Je vous remercie pour le journal relatif à la « Tinerimea » et vous prie de recevoir mes salutations distinguées.
20 novembre 1910, Paris

C. Brancusi

Brancusi venait de participer à l'exposition d'automne de la société « Tinerimea artistică ». Cf. *Expoziția Tinerimii Artistice*, dans *Voința Națională*, 16 novembre 1910; B. BRĂNIȘTEANU, *Expoziția Tinerimii Artistice. Salonul de Toamnă*, dans *Adevărul*, 18 novembre 1910. C'est à cette exposition que devait se rapporter la coupure envoyée au sculpteur par Simu.

[25] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), n° 396. (Epreuve de *L'Éternel Printemps*, achetée chez Barbedienne, en 1905). Voir aussi l'*Introduction* du catalogue, p. XXV.

[26] Note d'Anastase Simu sur la lettre adressée à lui par Paul Escudier, en avril 1913.

[27] *Emile-Antoine Bourdelle sculpteur*, dans *La Dépêche*, 24 janvier 1913.

[28] A. T'SERSTEVENS, *Les sculptures décoratives d'Emile Bourdelle pour le Théâtre des Champs-Elysées*, dans *Comœdia*, 29 décembre 1912.

[29] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), n° 11. Sur le *Torse Simu* acheté à Naples en 1907, voir aussi GÜNTHER ROEDERER, *Der « Torso Simu » einer Priesterin aus Sais*, dans *Studies presented to F. L. Griffith*, London, 1932, p. 332–340.

[30] A. T'SERSTEVENS, *loc. cit.* Passage souligné par Simu dans l'exemplaire conservé au Musée d'Art de la Ville de Bucarest.

[31] Dans un livre récent (IONEL JIANOU et MICHEL DUFET, *Bourdelle*, Paris, 1965, p. 34), on affirme que Simu avait connu Bourdelle et lui avait acheté pour la première fois des œuvres en 1912. Les lettres que nous publions (voir l'*Annexe I*, et particulièrement les n°s 1 à 3), indiquent cependant qu'ils n'entrèrent en rapports suivis qu'en 1913. Le 9 février 1932, en relisant le livre de PIERRE VIGUIÉ, *L'Essor pathétique de Bourdelle*, Paris, 1924, Simu notait lui-même: « Je viens de parcourir ces pages avec émotion et touchants souvenirs des années 1913–1929 » (en marge de la p. 99, exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Institut d'Histoire de l'Art, I, 2242). Sur l'achat du *Beethoven* (en 1908), du *Fruit* et de l'*Héraclès archer* (en 1913), voir l'*Annexe II*, n°s 1 à 3. Dans *Noile comori de artă din Muzeul A. Simu*, brochure datée de janvier 1913, N. Pora ne cite d'ailleurs pas les deux dernières œuvres, ce qui prouve qu'elles furent achetées ultérieurement.

[32] Voir l'*Annexe II*, n°s 11 et 12.

[33] Photographie *Roseman*. Dédicace autographe de l'artiste: « A Monsieur A. Simu, fondateur, donateur et directeur du Musée, avec ma haute considération. Emile Antoine Bourdelle, 1913, Paris. Buste marbre de Madame Zetlin ». Voir la reproduction de ce buste, dont la version en marbre est aujord'hui au Musée Pouchkine de Moscou, dans EMILE-FRANÇOIS JULIA, *Antoine Bourdelle maître d'œuvre*, Paris, 1930, pl. 16.

[34] O. HAN, *op. cit.*, p. 34.

[35] *Ibid.*, loc. cit.

[36] Lettre de Max Chotiau à Anastase Simu, 14 janvier 1930.

[37] M. P., *Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, dans *Le Radical*, 20 avril 1914.

[38] MAURICE HAMEL, *Les Salons de 1914. La Sculpture*, dans *Les Arts*, XIII (1914), n° 150, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[39] Olimp Grigore Ioan, *Le Statuaire E. A. Bourdelle. Ses œuvres au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 20 janvier/2 février 1914.

[40] Cf. De St. Valéry, dans *La Revue des Beaux-Arts*, 14 mai 1911. « *Le Fruit*, un corps nu de jeune fille, torse grêle, à peine nubile, marquant sa destination de maternité par l'ampleur du bassin, la courbe large des hanches, toute une apparence de grande plante humaine dont l'organe de fécondité serait seul important. . . »

[41] Sur les icônes que possédait A. Simu, voir *Muzeul A. Simu*, (éd. 1937), p. 35—37, nos 285 à 345.

[42] Arsene Alexandre, *Un Hommage à l'art français*, dans *Le Figaro*, 24 juin 1914.

[43] Article cité plus haut, note 1. Voir aussi l'*Annexe I*, lettres nos 14 (10 février 1914), 15 (11 février 1914) et 16 (25 février 1914). Bourdelle avait eu l'intention d'écrire lui-même cet article (lettre no 3 du 12 mai 1913).

[44] M[arius] L[eblond], *Sympathies roumaines pour la France*, article paru dans les journaux parisiens *Le Siècle*, *L'Action* et *Paris-Midi* et reproduit à Bucarest dans *Acțiunea*, 24 janvier; *Dimineața*, 25 janvier; *L'Indépendance roumaine*, 25 janvier/7 février; *La Roumanie*, 26 janvier/8 février; *Steagul*, 30 janvier; *Le Journal des Balkans*, 2/15 février 1916.

[45] Photographie *Roseman*.

[46] Voir l'*Annexe I*, lettre no 39, note 2.

[47] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, début de 1921 (voir l'*Annexe I*, p. 78).

[48] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, 12 mars 1921 (voir l'*Annexe I*, p. 79).

[49] Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 112.

[50] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, citée dans la note 47.

[51] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, été de 1921. (Voir l'*Annexe* I, p. 79).

[52] De nombreux articles consacrés en 1922 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et mentionnant le buste d'Anastase Simu, furent conservés par le collectionneur: Charles le Goffic, dans *Le Petit Parisien*, 6 avril; Louis Vauxcelles, dans *Excelsior*, 11 avril; Thiébault-Sisson, dans *Le Temps* 12 avril; L'Imagier, dans *Œuvre*, 12 avril; Jean-Louis Vaudoyer, dans *L'Echo de Paris*, 13 avril; Arsène Alexandre, dans *Le Figaro*, 13 avril; *La Dépêche* (Toulouse), 13 avril; Vanderpyl, dans *Le Petit Parisien*, 14 avril; Jacques de Coussanges, dans *La République Française*, 15 avril; Louis Gillet, dans *Le Gaulois*, 15 avril; Roger Devigne, dans *L'Ere nouvelle*, 15 avril; J. Valmy-Baysse, dans *Comœdia*, 15 avril; Guillaume Janneau, dans *La Renaissance*, 15 avril; *New York Herald*, 17 avril; Emile Henriot, dans *Paris-Midi*, 19 avril (article reproduit dans *Le Siècle* et *L'Action* du 20 avril); R. Delahautal, dans *La France Libre*, 23 avril; Jacques Mesnil, dans *L'Humanité*, 7 mai; François Fosca, dans *La Revue Hebdomadaire*, 13 mai; Raymond Bouyer, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XLII (1922), p. 53; Jean Carré, dans *La Vie*, XI (1922), Paul Vitry, dans *Art et Décoration*, XXVIC (1922), p. 180.

[53] Emile Henriot, *op. cit.*

[54] Jacques Mesnil, *op. cit.*

[55] Louis Gillet, *op. cit.*

[56] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, 19 octobre 1923 (voir l'*Annexe I*, p. 82).

[57] Annotation autographe de l'artiste: « Les 5 bronzes du Monument au Général Alvéar. 1° Le groupe équestre. Les 4 figures symboles. L'Eloquence. La Force. La Victoire. La Liberté. Par Antoine Bourdelle, Paris ». Voir la reproduction à la p. 68.

[58] Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. [182].

[59] Lettre de Victor Eftimiu à Anastase Simu, 24 novembre 1923.

[60] O. Han, *De la Rodin la Bourdelle*, dans *Gindirea*, II (1922—1923), p. 258—260. Voir aussi F. Aderca, *De vorbă cu sculptorul O. Han*, dans *Mărturia unei generații*, Bucarest, 1929, p. 141—144.

[61] Cercetătorul de frumos [= Claudia Millian], *Muzeul Simu*, dans *Adevărul literar și artistic*, 26 februarie 1922; id., *Sculptorul Bourdelle la noi în țară*, *ibid.*, 5 martie 1922; Olimp Grigore Ioan, *Antoine Bourdelle*, dans *Lupta*, 29 novembre 1923; Oscar Walter Cisek, *Muzeul A. Simu*, dans *Gindirea*, III (1923—1924), p. 175.

[62] *L'Indépendance roumaine*, 18 mai; I. Ștefănescu, *O inaugurare artistică*, dans *Aurora*, 21 mai; *O nouă operă a lui Antoine Bourdelle*, dans *Lupta*, 22 mai; Petronius, *O statuie a lui Bourdelle la Muzeul Simu*, dans *Viitorul*, 23 mai; *Un bust de Bourdelle*, dans *Adevărul literar și artistic*, 25 mai; I. N., *O capodoperă artistică*, dans *Dimineața*, 31 mai; *Musée Simu: Antoine Bourdelle*, dans *Le Progrès*, 31 mai; *Musée Simu: Antoine Bourdelle statuaire*, dans *L'Indépendance roumaine*, 1 juin; Olimp Grigore Ioan, *Muzeul Simu*, *Antoine Bourdelle*, dans *Lupta*, 3 juin; V. B., *O achiziție a Muzeului Simu*, dans *Universul*, 5 juin 1924.

[63] Oscar Walter Cisek, *Un bust de Bourdelle*, dans *Gindirea*, IV (1924—1925), p. 25.

[64] Voir l'*Annexe I*, lettre no 38, note 1.

[65] *Ibid.*, lettre no 43 (2 mai 1922), note 2.

[66] *Ibid.*, lettre no 42 (mai 1922), note 1.

[67] *Ibid.*, lettre no 48 (30 novembre 1927) note 1.

[68] Renseignement communiqué par M. V. Vasiliu-Falti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[69] Mihai Onofrei travailla à la Grande Chaumière de janvier 1928 jusqu'à la mort du maitre. (Renseignement communiqué par M. Mihai Onofrei).

[70] Renseignements communiqués par M. Ion Jalea. Voir aussi MARIN MIHALACHE, *Ion Jalea*, Bucarest [1956]; PETRU COMARNESCU, *Ion Jalea*, Bucarest, 1962.

[71] F. ADERCA, *De vorbă cu d. I. Jalea*, dans *Universul literar*, XLIII (1927), p. 420–422. Voir aussi les écrits suivants de ION JALEA: *Bourdelle*, dans *Ultima oră*, 8 octobre 1929; *Bourdelle*, dans *Vremea literară*, 3 avril 1930; *După moartea lui Bourdelle*, dans *Vremea*, 22 mai 1930; *Priviri generale asupra creației de artă în sculptură*, dans *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare*, IIIe série t. XVI (1947), p. 1–18.

[72] Le prix demandé était 50.000 francs. Cf. la lettre d'Eugène Rudier à Anastase Simu, 8 novembre 1927.

[73] Cf. la lettre citée dans la note précédente: « Je m'occupe de votre buste . . . »; *Les Carnets d'Anastase Simu*, VI, septembre – octobre 1927.

[74] *Bourdelle*. Exposition. Galerie Danthon. Du 1er juin au 30 juin 1928: n° 33.

[75] *L'Œuvre d'Antoine Bourdelle*. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. 3 novembre 1928–6 janvier 1929: n° 97.

[76] *Antoine Bourdelle*. Kunsthalle Basel. 7. März bis 14. April 1929: n° 55.

[77] Lettre de Rose-Marie Mahler à Hélène Simu datée par Anastase Simu: «juillet 1929».

[78] La mort de Bourdelle occasionna de nombreux articles dans la presse de Bucarest. Cf. IONEL JIANU, *Antoine Bourdelle*, dans *Ultima oră*, 5 octobre; ADRIAN MANIU, *A murit cel mai mare sculptor francez*, dans *Rampa*, 5 octobre; *Moartea lui Bourdelle*, dans *Viitorul*, 7 octobre; IONEL JIANU, *Bourdelle*, dans *Vremea*, 10 octobre; *Bourdelle la Simu*, dans *Curentul*, 10 octobre; RADU SUȚU, *A murit Bourdelle*, dans *Epoca*, 11 octobre; H. BLAZIAN, *Bourdelle*, dans *Dreptatea*, 13 octobre; *Ziua lui Bourdelle*, dans *Rampa*, 19 octobre; DAN BOTTA, *Bourdelle și poesia*, dans *Rampa*, 19 octobre; H. BLAZIAN, *Sculptorul Bourdelle*, dans *Adevărul literar și artistic*, 20 octobre; HENRI VISCONTE, *Bourdelle*, dans *Universul*, 21 octobre; C. SOLDAN, *Antoine Bourdelle, o glorie a sculpturii contemporane*, dans *Universul*, 28 octobre; OSCAR WALTER CISEK, *Bourdelle*, dans *Gîndirea*, IX (1929), p. 358–359.

[79] Cf. A[DRIAN] M[ANIU], *Comemorarea lui Bourdelle la Muzeul Simu*, dans *Dimineața*, 1 novembre; *Comemorarea lui Bourdelle*, dans *Viitorul*, 1 novembre; PERPESSICIUS, *Comemorarea lui Bourdelle*, dans *Cuvîntul*, 3 novembre; *Antoine Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 3 novembre; H. BLAZIAN, *Bourdelle la Muzeul Simu*, dans *Curentul*, 4 novembre; A[DRIAN] M[ANIU], *Muzeul Simu comemorează pe Bourdelle*, dans *Curentul*, 5 novembre; *Muzeul Simu*, dans *Ordinea*, 10 novembre; LUSTRATOR, *Comemorarea lui Bourdelle*, dans *Ultima oră*, 14 novembre; H. BLAZIAN, *Sculptorul Antoine Bourdelle. Caracterizarea operei artistului*, dans *Adevărul literar și artistic*, 15 novembre; OLIMP [GRIGORE] IOAN, *Les Œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre (version roumaine du même article dans *Omul liber*, 25 novembre 1929).

[80] *Exposition Bourdelle*. Musée de l'Orangerie [1931], n°s 110 *(A. Simu)* et 111 *(Madame A. Simu)*. Voir aussi, au sujet de cette exposition, PETRONIUS, *Geniul lui Bourdelle și Muzeul Simu*, dans *Viitorul*, 21 février 1931; *L'Exposition Bourdelle*, dans *L'Indépendance roumaine*, 21 février 1931.

[81] En marge d'un passage de la préface, signée par EMILE-FRANÇOIS JULIA, au catalogue de l'exposition *Antoine Bourdelle*, Bâle, 1929, p. 7.

[82] MARCEL PAYS, *Antoine Bourdelle*, dans *L'Art et les artistes*, XVII (1922–1923), p. 242 (l'exemplaire à la Bibliothèque de l'Institut d'Histoire de l'Art, III, 4783).

[83] Lettre d'André Fontainas à Anastase Simu, 8 juin 1932.

[84] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Anastase Simu, 17 janvier 1934.

[85] Voir l'*Annexe II*, n° 9.

ANNEXES

I. LETTRES DE BOURDELLE À ANASTASE SIMU

Au Musée d'Art de la Ville de Bucarest on conserve un petit registre dans lequel Anastase Simu avait collé les lettres qu'il avait reçues de Bourdelle, de 1913 à 1927, et dont nous publions la plupart dans les pages qui suivent. Nous avons résumé plusieurs lettres de Madame Cléopâtre Bourdelle, contenant des détails sur l'activité du sculpteur et ses relations avec Simu. Le texte des résumés, placé parmi les lettres de Bourdelle, dans l'ordre chronologique, a été imprimé en italiques.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Anastase Simu.

Hélène Simu.

1

30.3.13, Paris

Monsieur Simu,

Je serais heureux de vous recevoir, et honoré, mercredi 2 avril, de 1 heure à deux heures, de midi à deux heures [1].

Excusez-moi, je suis très pris, et veuillez agréer mes sentiments de haute considération.

Emile Antoine Bourdelle

Monsieur A. Simu. Hotel Chatham, Paris.

1 Annotation d'Anastase Simu, au crayon : « En vue de la commande du buste d'Hélène, Anastase ».

2

[Paris, 5 avril 1913] [1]

Emile-Antoine Bourdelle

prie l'administrateur du théâtre [2] et Monsieur G. Astruc [3] de bien vouloir laisser voir tout le théâtre à Monsieur et Madame Simu. Monsieur Simu, fondateur et donateur du grand musée de Bucharest.

Bourdelle

16, Impasse du Maine

Le dimanche, 3 à 6 h.

1 Carte de visite. La date a été ajoutée par Simu.
2 Le Théâtre des Champs-Elysées.
3 Gabriel Astruc, le directeur du théâtre.

3

12.5.13, Paris

Chers amis, Monsieur et Madame Simu,

J'ai été stupéfait en trouvant chez moi la belle toile de Diriks [1]. Bravo ! pour le beau musée. Nous espérons que vous avez eu un excellent voyage et que mon très aimable et bien charmant modèle [2] devient de plus en plus solide. J'ai réparé au plâtre les traces des pièces du moule. Nous allons en faire une autre épreuve afin que vous ayez un de ces plâtres préparatoires pour vous [3]. L'autre plâtre sera le principe du nouveau travail, marbre. Nous attendons

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les blocs d'Asie et, dès que nous en aurons un, on commencera le travail.

Madame Petrici qui a beaucoup fait pour l'instruction de ma femme est venue de Grèce pour vivre toujours à St. Cloud et ma tante [4] est rentrée à la maison. Nous allons avec ma femme et Poulette [5] faire une promenade de plusieurs jours en auto avec des amis conducteurs. Ce sera avant les grandes vacances notre seul repos. Trois, quatre jours, mais je tâcherai de recommencer cela plusieurs fois. Je me remets au travail après, c'est-à-dire lundi, sans interruption mais sans exagération d'effort. Je vais vous tenir au courant des travaux. J'ai arrangé avec le directeur de la revue *La Vie* pour faire paraître mon article sur votre beau musée [6].

Nous prendrons pelle et seau en voyage. Poulette fera petits pâtés. Elle parle de vous dans ses jeux. Tous nous vous envoyons hommages à tous deux et cordialités.

Bourdelle

Les œuvres, *Fruit* [7] et *Héraklès* [8], rentrés, ferai expédier musée, avec socle tournant.

1 Simu possédait deux paysages de Karl Edvard Diriks, peintre norvégien (1855–1930). Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n°s 1069 et 1070.
2 Hélène Simu, qui venait de poser pour son buste.
3 Voir l'*Annexe II*, n° 4.
4 Tante Rose, sœur de la mère de l'artiste.
5 La fille de l'artiste.
6 Un article non signé, consacré au Musée Simu, paraîtra dans *La Vie* l'année suivante. Voir les lettres n°s 15 (11 février 1914) et 16 (25 février 1914), note 1.
7 Voir l'*Annexe II*, n° 2.
8 Voir l'*Annexe II*, n° 3.

4

[19 mai 1913] [1]

Chers amis,

Les trois [. . .] [2], qui roulent en auto depuis 8 jours, vous envoyent toutes leurs amitiés. Poulette à l'air de l'auto découverte, devient ronde, brune et rouge. Tous nous semblons des homards cuits. Mais bien que cuits nous rentrons pour vous expédier les bronzes [3].

Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Musée Simu, Bucaresti, Roumanie.

1 Carte postale illustrée *(Grèves du Mont-Saint-Michel)*. Date de la poste.
2 Mot indéchiffrable.
3 *Le Fruit* et *Héraclès archer* que Simu venait d'acheter.

5

31.5.1913, Paris

Chers amis,

Nous avons écrit postales en voyage [1]. Ferai toute chose à votre désir pour les expéditions, et prendrai pour le bronze toutes [les] précautions que désirez. Je suis certain qu'il n'y a pas de danger, et j'en aurai le souci, tout sera absolument soigné. Actuellement j'ai deux plâtres [du] portrait de Madame Simu, secs. On va commencer par faire la caisse et l'emballage du *Fruit*, puis le reste après. On va le faire tout de suite pour le *Fruit*, et expédié aussitôt, n'ayez nulle crainte. Pas encore de nouvelles du marbre d'Asie [2]. Attendant, si avez idée d'une épreuve buste bronze [3] il faudrait me le dire, afin qu'il soit soigné et que vous le puissiez voir fait à votre retour.

Notre Poulette a gardé fidèlement les noms de vous deux, elle présente souvent le seau et la pelle et l'œuf de Pâques des amis Simu. Tout en travaillant, je me repose parfois deux ou trois jours en voyageant en auto, en plein air. Cela nous a fait un grand bien et nous avons vu de belles œuvres, d'admirables monuments, dont beaucoup de ruines.

Votre beau musée doit beaucoup s'embellir par les nouvelles œuvres que vous y ajoutez et vous devez être bien heureux d'organiser tout cela. C'est la fleur du passage humain que de laisser aux hommes, à l'avenir, le témoignage beau et utile de notre activité, vous créez de la vie d'esprit. Nous vous en marquons notre très haute estime et trouvez aussi toute notre amitié

Bourdelle

1 Voir la lettre précédente.
2 Pour l'exécution en marbre du buste d'Hélène Simu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Anastase Simu dans une des salles de son musée. 1913. (A gauche, le *Beethoven* de Bourdelle).

3 La variante en bronze du buste d'Hélène Simu sera réalisée. Voir les lettres n°s 7 (9 juin 1913) et 10 (21 septembre 1913). Voir aussi l'*Annexe II*, n° 5.

6

4.6. 1913, Paris

Chers amis,

Le *Fruit* est à l'emballage aux plus grands soins. Il est entendu que *Héraklès* et le buste plâtre de Madame Simu seront dans la même caisse avec le plateau et qu'elles auront le couvercle vissé. Je connais tous les moyens d'emballage dont vous me parlez. Soyez bien tranquille, il sera fait pour tout ainsi que vous le désirez, et les caisses seront solides. On mettra d'ailleurs le plateau dans la caisse qui l'acceptera le mieux. Il y aura à l'intérieur d'une des caisses une petite boîte contenant les boules d'acier sur lesquelles roule le plateau. Le petit bronze *Héraklès* est très beau,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Avril 1914. (On y distingue le *Buste d'Hélène Simu* par Bourdelle).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'une superbe patine. Tout est prêt donc et va partir.

J'ai repris tous mes travaux. De temps en temps nous prenons deux ou trois jours de promenade et la santé ainsi se fait.

La toile de Diriks est à l'abri.

J'ai vendu pour le musée de Stockholm 6 bronzes [2]. Poulette, la maman et la tante se joignent à moi pour vous serrer bien cordialement la main. Je vois de Paris tout l'ouvrage que vous vous donnez avec joie au Musée.

Tout à vous,

Bourdelle

1 Voir la lettre n° 3 (12 mai 1913), note 1.

2 Il s'agit probablement des six reliefs en bronze conservés actuellement à *l'Arkiv for Dekorativ Konst* (Lund), et appartenant au cycle des œuvres réalisées par l'artiste à l'occasion de ses travaux pour la décoration du Théâtre des Champs-Elysées : a. *Apollon et les Muses* (JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 95); b. *Les Muses* (*ibid.*, p. 96); c. *Apollon et sa méditation* (*ibid.*, *loc, cit.*); d. *Les Muses*, étude pour la façade définitive du théâtre, partie de gauche (*ibid.*, *loc. cit.*); e. *Isadora Duncan et Nijinski* (*ibid.*, p. 98); f. *Etude pour « La Musique »* (*ibid.*, *loc. cit.*). Voir aussi la lettre n° 10 (21 septembre 1913).

7

9.6.13, Paris

Chers amis,

Vous aurez un beau bronze de Madame Simu [1]. Mais plâtre n'étant pas fait pour exécution bronze, j'ai passé une semaine à revoir le travail ingrat de retouche sur plâtre, car il était impossible que je signe un bronze fait d'après un plâtre préparé pour traduction en marbre. Cela hélas se fait, mais ça n'est pas de la beauté.

[.....]

De nous tous à vous deux, cordialement,

Bourdelle

1 Voir la lettre n° 5 (31 mai 1913), note 3.

8

[Juillet-août 1913]

Chers amis,

J'ai oublié de vous annoncer réception d'un chèque de deux mille francs. Rien n'a été égaré de votre envoi. Je vous confirme réception et je vous remercie. J'espère que tout ira bien pour les caisses [1]. Je pense qu'à présent rien ne les empêcherait de passer [2].

1 Voir la lettre n° 6 (4 juin 1913).

2 La déclaration de la guerre balcanique avait retardé le transport des caisses contenant les œuvres de Bourdelle, retenues pendant quelque temps à Orşova. (Lettre de Bourdelle à Anastase et à Hélène Simu, 18 juillet 1913).

9

20.8.13, Chaville

Chers amis,

Marbre Asie arrive fin du mois août. On commencera aussitôt [1]. S'il y avait nouvelle de retard, commencerai avec un autre marbre si vous le voulez. Trouverez j'espère à votre retour à Paris tout mon théâtre terminé, toutes fresques, grandes et petites [2]. Je fournis un travail considérable. Allons tous bien. Je suis le seul fatigué, mais en pleine action.

[.....]

Que font les bronzes, ils seront heureux en revoyant le jour, ils auront, pour peu que l'air des garages soit imprégné d'air humide, gagné comme patine [3].

Nous envoyons tous hommages à Madame Simu, souhaitant que les soins que vous prenez vous soyent bien avantageux, fortifiants. A vous mon cher Monsieur Simu nos meilleures et plus empressées amitiés.

Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Kgl. Kurhaus-Hôtel Bad Kissingen, Bavière.

Envoi de Bourdelle, 16 Impasse du Maine, Paris.

1 L'exécution en marbre du buste d'Hélène Simu.

2 Voir aussi la lettre suivante et celle du 10 février 1914 (n° 14). Bourdelle achèvera ses fresques un peu plus tard. Cf. MARC VROMANT, *Emile-Antoine Bourdelle. Le sculpteur et peintre vient d'achever ses fresques au Theâtre des Champs-Elysées*, dans *Comœdia*, 23 juin 1914.

3 Voir la lettre n° 6 (4 juin 1913).

10

21.9.13, Paris

Chers amis,

Le bronze est en mains, on le travaille [1]. Le marbre d'Asie [2] est introuvable, tous

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bourdelle dans son atelier. 1922.

les efforts aux carrières n'aboutissent pas, mais comme je vous ai dit, il n'est pas indispensable et pas meilleur que notre marbre des Pyrénées. Quand je ferai des têtes, des bustes pour moi, ils seront en n'importe quel marbre solide, bon, et patinés, colorés, comme je les voudrai. C'est tout vous dire[3].

Je viens d'expédier 3 bronzes[4] et un masque grès[5] pour le Prince Eugène[6], au musée de Stockholm. Une quatrième pièce, le bas-relief, petit modèle de la *Musique*[7] est, pour le même musée, au fondeur. Avant-hier dimanche à six heures du soir j'ai terminé la dixième et dernière des grandes fresques. Tout sera prêt pour l'ouverture, le 2 octobre ![8]

Poulette est tellement médusée par le beau manteau brodé, qu'elle se tient tout drôle, écartant les bras, comme une icône ciselée. Nous espérons vos santés excellentes.

De toute la maisonnée à vous deux,

Bourdelle

Je suppose, cher Monsieur Simu, que par activité vous aussi vous prenez des bains, car l'ardeur de la vie de Paris doit vous manquer.

Tous mes hommages et, pour vous, amitiés.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Monsieur et Madame Simu. Grand Hôtel, Royat, Auvergne.

1 Voir la lettre n° 5 (31 mai 1913), note 3.
2 Voir la lettre n° 5 (31 mai 1913), note 2.
3 Le buste d'Hélène Simu sera exécuté en marbre des Pyrénées.
4 Voir la lettre n° 6 (4 juin 1913), note 2.
5 C'est probablement la *Tête de muse* en pierre, conservée à Lund (cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 97).
6 Eugène, prince de Suède, duc de Naerke, peintre et amateur d'art suédois (1865–1947).
7 Probablement l'*Etude pour la « Musique »*. Voir la lettre n° 6 (4 juin 1913), note 2.
8 Voir la lettre n° 9 (20 août 1913), note 2.

11

Le 25.11.13, Paris

Nos chers Fondateur et Fondatrice,

Avons bien reçu chèque de trois mille six cents. Le marbre est en bon chemin, il est très beau, souple, gras, plein, très dur, très résistant. Toute la tête est ébauchée. Je fais commencer les épaules [1].

Cela a été un travail attachant mais difficile de retrouver les articles sérieux au milieu d'un tas de simples citations. Je tiens à les redemander à l'agence de coupures [2]. Je suis très heureux, très honoré d'avoir le dossier que vous composez sur mon œuvre. Très bien votre achat de la *Femme à la toilette*, c'est une belle étude [3].

Sommes très heureux des nouvelles de bonne santé de vous deux. Espérons que Madame Simu sortira tout d'un coup victorieuse et forte de ses épreuves.

Vive Bruxelles et Gand revus avec vous ! [4] Quel dommage que le vieux quartier de l'exposition ne soit plus conservé.

Grande amitié de tous, hommage et cordial dévouement,

Bourdelle

Monsieur A. Simu. Muséum Simu, Bucarest, Roumanie.

1 On avait commencé l'exécution en marbre du buste d'Hélène Simu. Dans les lettres suivantes (nos 12 du 11 décembre 1913, 14 du 10 février 1914, 16 du 25 février et 18 de mars 1914), l'artiste donnera à Simu d'autres renseignements sur les étapes du travail.
2 Voir la lettre suivante, note 1.
3 Par Max Chotiau. Cf. *Muzeul Simu* (éd. 1937), n° 919.
4 Voir aussi p. 42–43 de notre texte.

12

11.12.13, Paris

Mon cher ami Simu,

Après recherches et en perdant certains des articles critiques qui sont introuvables et que je vous donne à vous avec plaisir, voici le dossier constitué pour les articles *Le Fruit* [1]. Certes il y en a eu d'autres mais je ne les ai pas tous. Mon titre était *La nudité des fruits*. Au Salon j'ai mis *Le Fruit*. Vous connaissez ainsi toute la pensée de l'artiste. Le marbre marche admirablement bien — belle matière, travail bien conduit. Nous ferons une belle bonne besogne.

Je vous vois refondant bien des places dans votre musée vous donnant un travail énorme et Madame Simu cherchant tout cela avec vous. Nous espérons que vous êtes tout à fait heureux devant votre œuvre et que Madame Simu voit peu à peu avec bien des ménagements sa santé se raffermir.

C'est le vœu de vos bons amis Bourdelle, les vœux très profondément du cœur que nous formons pour vous.

Mains cordiales,
Bourdelle

Monsieur Anastase Simu. Musée de Bucarest, Bucarest, Roumanie.

1 Dans un cahier, conservé au Musée d'Art de la Ville de Bucarest, Bourdelle avait collé les coupures des articles ayant mentionné le *Fruit* lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1911. Le recueil porte ce titre, écrit par l'artiste: *Musée de Bucarest. Ma statue Le Fruit acquise par le Fondateur Simu. Quelques-uns des articles.* Il s'agit de chroniques de l'exposition, parues dans les périodiques suivants: *Aéro, L'Art et les artistes, La Chronique des arts, Le Courrier Français, L'Echo de Paris, L'Echo du Nord* (Lille), *L'Echo parisien, L'Essai* (Villeneuve-sur-Lot), *Excelsior, Le Figaro, Frankfurter Zeitung, Le Gaulois, La Gazette de France, Gil Blas, Havre Eclair* (Le Havre), *L'Humanité, L'Illustration, L'Intransigeant, La Liberté, La Libre Parole, Le Matin, La Méditerranée, Le Ménestrel, Montmartre — La Chapelle, New York Herald, L'Opinion, Paris-Journal, Le Petit Parisien, Le Petit Provençal* (Marseille), *Le Radical, La Revue des Beaux-Arts, La Rue,*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le Temps et *La Vie artistique*. Un seul article, publié dans la *République Française*, est du 24 février 1913. En marge de la coupure d'un article signé ALLARD et publié dans *La Rue* du 5 mai 1911 (« Je préfère de beaucoup *Le Fruit* de Bourdelle à son *Carpeaux* du Salon d'Automne »), l'artiste ajouta cette observation : « En effet ce sont là deux œuvres qui lui ont paru différentes et qui sont sœurs étroitement. Tant pis pour le critique. E.A.B. »

13

20.12.13, Paris

Chers bons amis Simu,

Nous voudrions savoir Madame Simu hors des misères de petites maladies et nous lui envoyons tous vœux. Aux deux amis nous adressons souhaits d'année nouvelle et surtout de musée nouvellement resplendissant.

Pour cela voici ce que je viens de trouver en m'occupant du granit du grand monument de l'Argentine[1] — six mois de recherches patientes à travers les chantiers. Je rentre de Nancy où j'ai conclu l'affaire et là j'ai trouvé des granits merveilleux et une usine admirable. S'il vous faut des socles — des piliers, des colonnes avec plateaux tournants rien ne peut mieux faire que les granits polis admirables que je viens de voir. Donnez-moi des dimensions

Salle du Salon des Tuileries, avec la statue du général Alvéar. 1923.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de hauteur et de largeur je vous ferai amicalement des plans de socles et colonnes à vos dimensions. Je les enverrai à l'usine qui vous fera ses prix, que je vous ferai parvenir. Rien, aucun marbre n'a cette beauté, le poli est inaltérable, il y a les tons les plus beaux et c'est puissant, ce sont les matières des sculptures égyptiennes. Une lettre de vous, des dimensions, et dès que je les aurai j'envoie plans à l'usine, vous voyez les prix et si cela vous va, lors de votre séjour à Paris, tout sera prêt pour que vous-même vous traitiez avec le représentant de l'usine à Paris.

De Poulette et de tous chaleureux souhaits,

Bourdelle

1 Le monument du général Alvéar, dont Bourdelle avait accepté la commande dès 1912 et qu'il finira en 1923. Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 104—107. Le socle du monument érigé à Buenos-Aires est en granit poli. Voir aussi la lettre suivante.

14

10.2.14, Paris

Chers amis,

Le marbre est magnifique, il est comme de l'or, mais du dedans, non pas patiné du dehors, il est impossible de trouver plus belle matière. Je l'exécute du travail le plus serré.

Vos livres précieux de l'historique du Musée Simu sont chez les Directeurs de *La Vie* y apportés par nos soins [1]. On parlera du beau Musée dans une quinzaine de jours [2]. L'instant que je vis est comme labeur un des plus durs de ma vie. Votre marbre à pousser. Environ 30 à 40 personnages à fresque pour finir théâtre [3]. Six figures Alvéar Argentine [4], l'architecture que j'en fais seul, de douze mètres de hauteur. Le grand Centaure mourant [5], il vous faudra voir cela. Je crois qu'avec le groupe du petit faune musicien et ses chèvres [6] ce sera là un de mes meilleurs travaux. Moi je n'enverrai le marbre de Madame Simu [au] Salon [7], que vers le 10 avril. Je me lève à 2 heures, 3 heures du matin. Je ne reçois, pas même le dimanche. J'ai hâte de sortir de ces travaux forcés. Mais sommes heureux d'avoir excellentes nouvelles, fatigués mais en train.

Tous à vous deux,

Bourdelle

Monsieur et Madame A. Simu. Riviera Palace Hôtel, Monte Carlo.

1 Sur les publications consacrées au Musée Simu voir p. 57, note 6.

2 Voir la lettre n° 16 (25 février 1914), note 1. Sur l'intention que Bourdelle avait manifestée d'écrire lui-même cet article, voir la lettre n° 3 (12 mai 1913).

3 Le Théâtre des Champs-Elysées. Voir la lettre n° 9 (20 août 1913), note 2.

4 Le monument d'Alvéar est composé, en dehors de la statue équestre du général, de quatre figures en bronze: *La Force, L'Eloquence, La Liberté, La Victoire.*

5 Bourdelle exposera le plâtre du *Centaure mourant* au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1914.

6 Il s'agit du projet d'un monument à Debussy, connu aussi sous le titre de l'*Art Pastoral*, œuvre datant de 1907. Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 89. Voir la reproduction dans MARCEL PAYS, *Antoine Bourdelle. L'Art et les artistes*, XVII (1922—1923), p. 218.

7 Voir la lettre n° 17 (mars 1914), note 1.

15

11.2.14, Paris

Nos chers amis Simu,

Quel bel article, certainement venu de vos éloges, mon cher ami, on a écrit à propos de ma sculpture [1]. Et ce qui nous a fait à tous une bien grande joie c'est la justice qu'on rend à votre œuvre — le beau Musée Simu de Bucarest. Certes j'espère que *La Vie* en donnera au moins les principaux extraits si elle ne peut le donner en entier — un des Directeurs est en voyage [2]. Pour nous, nous sommes très touchés du sentiment roumain vis-à-vis de ces travaux que grâce à vous j'ai dans le beau musée de votre capitale.

Le marbre est fort avancé et la matière très dure en est très chaude et belle.

Nous sommes heureux de savoir que vous serez bientôt à Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En hâte profonds vœux de santé, de bon repos et heureux de vous revoir bientôt, Madame et Maître Simu.

E. A. Bourdelle

Monsieur A. Simu. Riviera Palace Hôtel, Monte Carlo.

1 Olimp Grigore Ioan, *Le Statuaire E. A. Bourdelle. Ses œuvres au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 20 janvier/2 février 1914.
2 Voir la lettre suivante, note 1.

16

25.2.14, Paris

Bien chers amis Simu,

Quand vos nouvelles sont bonnes on est heureux à la maison. Il faut que madame Simu se refasse une force merveilleuse. Le Fondateur est solide comme son musée il s'est fait d'avance une éternité. Il faut que Madame Simu en profite et que vous lui en cédiez une bonne part.

Le marbre est épatant dur par exemple, le bougre, il me donne du mal mais il est plus beau qu'un marbre d'Asie ou autant. Figurez-vous qu'ils sont arrivés, ceux d'Asie, il y a quelques jours, mais ils nous sont inutiles !

La revue *La Vie* a le magnifique article de Roumanie dont je vous remercie beaucoup. Sûrement elle en publiera sinon tout, du moins une grande part, concernant surtout le Musée, car je tiens à cela beaucoup [1]. Mon travail est énorme, aussi à regret je vous serre les mains en hâte,

Bourdelle

Marmiton, Poulette et la Maman et tous bien à vous deux. Je dois dire à vous trois, en comptant le musée.

Monsieur A. Simu. Riviera Palace Hôtel, Monte Carlo.

1 Cf. *Une Maison de la beauté française*, dans *La Vie*, III (1914), nº 9 du 1er avril, p. 307–308. Un passage de l'article d'Olimp Grigore Ioan (voir la lettre précédente note 1) y est reproduit.

17

3.14, Paris

Mes chers amis,

Tout hier j'ai travaillé au marbre et j'ai veillé à l'éclairage de lampe. Tout ce matin j'ai repris tout, draperies et cheveux. Le marbre est très complété ainsi. Il est placé ainsi [1], à gauche dans l'entrée sur le premier pallier qui à mon avis est une des plus importantes et meilleures places. J'ai pu obtenir les trois entrées pour la visite du Président de la République et je vous les envoie au plus vite. Peut-être serai-je au Salon ce jour-là.

Les Leblond [2] nous passerons les voir à notre rentrée de Venise.

1 Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Cf., *Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré du Salon de 1914.* Paris [1914], nº 1726. L'artiste précise par un croquis l'emplacement du buste. Voir aussi la photographie reproduite à la p. 64.
2 Marius et Ary Leblond. (Pseudonyme de Georges Athenas et Aimé Merlo, directeurs de la revue *La Vie*).

18

[13 avril 1914] [1]

Bien chers amis,

Vous envoyons tous les arbres en fleurs, toutes les verdures, tout le printemps qui s'inclinent sur notre passage emporté. Nous prenons de tout ce soleil pour notre amie, pour sa santé, pour votre jeune belle famille et des lauriers au Fondateur.

Votre
Bourdelle

Nous lisons *Christian Science* ravis. Ma femme embrasse la donatrice et j'en suis envieux.

Monsieur Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris.

1 Carte postale illustrée *(Dijon, Palais de Justice)*. Date de la poste.

19

[Venise, 14 avril 1914] [1]

Sommes Venise [2]. Vu St. Marc, grand tour, canaux. A l'arrivée vu Palais de l'Antiquaire un des plus beaux de Venise. St.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Marc, salade de macaroni avec du byzantin sublime. Sommes bien installés, Hôtel Beau Rivage Annexe Danieli, pension 28 fr. par jour, le tout compris. Avons dormi après midi tous les deux, soleil radieux, mais il est temps de sortir ! Comment est Madame Simu, et le charmant printemps de votre famille, nièce ? Et comment va le Salon? Vu en route beaux articles sur votre marbre [3].

Tout cordialement,
Bourdelle

Monsieur Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris.

1 Carte postale illustrée *(Dijon, Palais de Justice)*. Date de la poste.
2 Cette lettre ainsi que les six suivantes (nos 20–25, du 19 au 30 avril 1914) ont été écrites pendant le voyage que Bourdelle fit en Italie à l'occasion de sa participation à la XIe Biennale de Venise.
3 L'artiste insistera à plusieurs reprises dans ses lettres sur le succès remporté par le buste d'Hélène Simu au Salon de la « Nationale ». Voir les lettres nos 26 (11 mai 1914) et 28 (5 juillet 1914).

20

[Venise, 19 avril 1914] [1]

Cher ami,

Ma salle s'organise très belle, des ventes s'annoncent, nous travaillons tous les jours [2]. J'y retrouve beaucoup de français de tous pays. J'y rencontre des amis nouveaux d'art étranger. Nous voyons le plus possible de Venise, ville vraiment attirante. Suis entouré des petites salles autour de ma très grande, par Besnard [3], Rafaëlli [4] et Le Sidaner [5]. Vous envoyons toutes amitiés

Bourdelle

Monsieur Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Gondola)*. Date de la poste.
2 Cf. *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia, 1914. *(Mostra individuale di E. A. Bourdelle*, p. 167–169, nos 1 à 33).
3 *Ibid.*, p. 174–177, nos 74 à 89.
4 *Ibid.*, p. 172–174, nos 49 à 73.
5 *Ibid.*, p. 169–171, nos 34 à 48.

21

[Venise, 19 avril 1914] [1]

Madame Simu,

Les deux livres que vous avez donnés à ma chère mauviette sont d'essence supérieure. Je les lis et je viens vous dire que vous avez le regard bon et droit qu'il faut pour les comprendre. Je vous remercie de ce don plus que de tout, car il y a dans cet acte de la confiance. C'est dans le domaine moral que nous pouvons vous être encore plus proches car nous vous suivons de toute l'âme.

Aux chers vôtres de cœur et dites-leur bien que ces pensées-là valent seules de vivre. Cordialement, spirituellement,

Bourdelle

Cher ami Simu,

Merci visites, merci nouvelles Poulette. A bientôt

Bourdelle

Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Beau Rivage, Venezia)*. Date de la poste.

22

[Venise, 19 avril 1914] [1]

Notre amie et notre cher modèle patient,[2]

Ma femme et moi nous vous envoyons toute amitié. Malgré Venise, regrettons Paris pour être plus près de vous [3]. Avons vu rues, chiesas, places, canaux, Lido, jardins et gondoles, avons peu de temps, il faut organiser tant de socles et l'ensemble, mais tout va pour le mieux.

A la toute charmante jeune fille, nos salutations, à vous Madame, aux trois,

Bourdelle

Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Facciata Chiesa S. Marco)*. Date de la poste.
2 Hélène Simu.
3 Anastase Simu et sa femme se trouvaient à Paris.

23

22 Avril 1914

Chers amis,

Voilà que dès ouverture allons rentrer à Paris. Je termine ma salle aujourd'hui [1].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Inauguration demain, invitations du préfet du syndaco et le soir du 23 inauguration, banquet; après, voir apprêts de départ. Le Président des artistes de Finlande veut acheter de mes œuvres pour leur musée. Il a dit à Monsieur Ojetti l'organisateur de mon exposition [2] que je ne ferai pas longtemps de si bas prix, car les sculpteurs jeunes italiens inconnus vendent le quadruple plus cher. Cela lui ai-je dit est pour le moment. Il va m'être impossible de les maintenir bas, car je n'aurai plus le temps de m'occuper à soigner tant de bronzes et à en parachever les patines.

Le groupe du *Faune et ses chèvres*, l'*Art Pastoral* [3], obtient un bien grand succès, 4 ou 5 œuvres sont notées et quasi vendues, il paraît aussi que Venise songe à m'acheter [une] œuvre pour son musée ou à commander la *Pénélope*, marbre sans doute. Je verrai [4]. Si le prix est trop doux je ne pourrai accepter, car avec les grands travaux que j'ai, il est inutile pour moi d'échanger juste mon temps. J'aime mieux créer de nouvelles œuvres et les éditer un peu partout dans le monde.

Fait connaissance du jeune maître sculpteur Dazzi [5] et de sa femme, ils sont charmants et lui a beaucoup, beaucoup de talent. Ma salle est belle. Le Commendatore Ojetti me disait hier que je suis il triomphatore dell'Esposizione ! Donc tout est bien. Quel triomphe de l'Art Byzantin à Venise et aux environs !

A Madame Simu, à votre charmante demoiselle, à vous tous, bien cordialement,

Bourdelle

Il Fondatore Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Voir la lettre nº 20 (19 avril 1914).

2 Ugo Ojetti avait été délégué à Paris pour choisir avec l'artiste les œuvres destinées à cette exposition. Cf. *La Libre parole*, 27 avril 1914. Les rapports de Bourdelle avec Ugo Ojetti ont été étudiés par JEANNE-MARIE TOSI, dans le catalogue de l'exposition *Bourdelle inconnu*, Institut français de Florence, 1961 (JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 66).

3 Voir la lettre nº 14 (10 février 1914), note 6. On ajoutera donc l'exposition de Venise à celles mentionnées dans JIANOU-DUFET, *op. cit.* p. 89 (la notice de l'œuvre).

4 Bourdelle a réalisé, de 1907 à 1912, plusieurs variantes en bronze de sa *Pénélope*, aucune en marbre. Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 85.

5 Arturo Dazzi (n. 1881) participait à la même exposition avec plusieurs sculptures. Cf. *Catalogo illustrato, op. cit.*, p. 64, 95, 116 (repr. pl. 69) et 133.

24

[Gênes, 27.4.14] [1]

Chers amis,

Avons eu épreuves d'un numéro de *La Vie*, épreuves des gravures. Aurons ce numéro en rentrant, espérons que le buste de Madame Simu y est bien [2]. Dès cérémonies vues et vu, retour de Ravenne, les membres de la Commission, rentrons vivement vous revoir et reprendre en grande joie le travail. Avons d'avance détesté le mouvement vraiment mal choisi de quitter Paris lorsque vous y veniez. Connaissez-vous les livres d'art publiés par les Leblond[3], qui donnent des vues fort judicieuses sur toute la jeune génération d'artistes importants de nos temps ? Cela est à posséder. C'est beau et très documenté. Sommes heureux de revenir vers vous et vers la maison. Je pense que vendredi serons rentrés. Pour vous tous, amitiés.

Bourdelle

Monsieur A. Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Ravenna, Basilica di San Vitale)*. Date de la poste.

2 Une reproduction du buste d'Hélène Simu a été publiée sur la couverture du nº 12 de cette année (22 avril 1914).

3 Voir plus haut, lettre nº 17 (mars 1914), note 2.

25

Bellini's Hôtel Terminus, Milan

Montreux, le 30 avril 1914

Chers amis,

Serons à Paris Dimanche. En Italie presse exaltée, succès considérable. Commande par l'Etat d'une grande figure pour le principal musée de Rome ! [1] Et tout à fait confidentiellement je vous dirai l'intention

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du gouvernement italien. Portes de l'Italie grandes ouvertes d'un seul coup. Succès énorme d'artistes et de presse.

Sommes heureux de vous revoir tous,

Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Bourdelle ne semble pas avoir exécuté cette œuvre.

26

11.5.14, Chaville

Très chers amis,

Levé tous les matins à 4 heures, parti à 5h9 pour Paris, travaillé jusqu'à la nuit au *Centaure mourant* [1] qui devient quelque chose. Allez recevoir articles sur le marbre Madame Hélène Simu [2]. On aime beaucoup ce buste car bien des artistes m'en parlent.

Avons eu Poulette pas bien, longtemps, elle se remet très lentement et elle grandit beaucoup. Tant avons à faire, que parlant tous les jours de vous, n'avons pas le temps de vous écrire, tant j'ai de lettres à expédier chaque jour. Pas lu tout le journal roumain. Merci de son envoi, je le lirai. Je ne profite pas de la campagne, ou si peu, mais je suis si heureux d'y voir les miens ! Ah! le bronze du Centaure, ça va faire un rude morceau. Au Fondateur, à notre si excellente amie, aux deux réunis, tous nous envoyons vives amitiés. Sans oublier la jeune fille qui sait jouer si bien avec les enfants.

Ma femme vient enfin à Paris, le plus qu'elle peut pour m'aider, car je suis trop chargé. Elle voit le courrier, expédie et range, et je voudrais la voir se remettre à la sculpture [3], car il faut bien que je sois aidé, mon travail est écrasant. Mais je vais très bien. Le soir seulement après 11 ou 12 heures de travail sur échelles, je suis physiquement rossé, mais le moral est tellement bien.

Je vous écris à 4 heures du matin, le train approche, et vite à Paris.

Monsieur et Madame Simu. Musée Simu, Bucarest, Roumanie.

1 Après avoir exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts le plâtre de l'œuvre, l'artiste travaille à sa version monumentale en bronze, qui ne sera exposée qu'en 1925, au Salon des Tuileries. Cf. GASTON VARENNE, *Bourdelle par lui-même*. Paris [1937], p. 244.

2 Lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1914, le buste d'Hélène Simu fut commenté ou mentionné en de nombreux articles, dont nous citons les suivants, retrouvés parmi les papiers d'Anastase Simu: LÉON BOCQUET, dans *L'Echo du Nord* (Lille), 16 avril; JEAN CARRÉ, dans *La Vie*, III (1914), p. 376; FRANCIS CARCO, dans *L'Homme libre*, 13 avril; JEAN CLAUDE, dans *Le Petit Parisien*, 19 avril; MAURICE HAMEL, dans *Les Arts*, XIII (1914), nº 150, p. 13; GEORGES LECOMTE, dans *Le Matin*, 13 avril; M., dans *La Libre parole*, 27 avril; M. P., dans *Le Radical*, 20 avril; LOUIS RÉAU, dans *La Revue de l'art ancienet moderne*, t. XXXV (1914), p. 382—383; THIÉBAULT-SISSON, dans *Le Temps*, 27 avril; LOUIS VAUXCELLES, dans *Gil Blas*, 12 avril 1914.

3 Madame Cléopâtre Bourdelle avait été l'élève de son mari.

27

[Juillet 1914][1]

Très chers amis,

Nous sommes à Wangel au pied du Kœnigsbourg, entourés de montagnes. Nous sommes les hôtes de mademoiselle Kœberlé, jeune poétesse alsacienne, admirablement française, et de son père très illustre [2] dont je termine un portrait, une tête, pour être coulée en bronze. Six bronzes pour l'instant, un pour la place de ... [3] à Strasbourg, sa ville natale, les autres pour musées et pour les amis du maître [4]. Kœberlé est le précurseur de l'asepsie, qui a révolutionné la chirurgie. Il est le créateur de cette pince qui bouchant les artères coupées laisse la force de son sang au patient et la liberté d'agir à l'opérateur. Il est près d'avoir 87 ans, il a une très belle tête. C'est un ascète, qui s'est laissé conquérir et adoucir jusqu'à être coquet et le plus traitable qu'il peut pour ma meilleure moitié. Moi, la mauvaise moitié, je travaille et je termine donc une tête buste qui est en qualité entre le *Rodin* [5] et le *Ingres* [6] dans leur allure constructive, mais avec plus d'intimité. Ma mignonne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moitié est très contente de ce buste et je l'abandonne comme je fais pour tous mes travaux, mais je n'en suis pas mécontent.

A Strasbourg, près de la cathédrale, dans un petit musée, pierres tombées et moulages. J'ai vu là d'admirables choses. Je ne passe jamais dans une ville sans aller voir les vieilles pierres, les sculptures, qui disent mieux que tout l'âme profonde des siècles et des races et sont le vrai reflet de l'homme.

Tout passe
L'art robuste — (sculpture)
Seul à l'Eternité
Le buste
Survit à la cité

Th. Gautier

C'est par ce sentiment profondément inscrit en moi que j'ai tout sacrifié pour être un vrai sculpteur. Peintre oui, mais peintre mural. Plus de pastels, plus de petits tableaux, d'esprit léger, plus d'art sans ordre austère et adapté aux monuments, et surtout plus de faux art, sans dessin valable. Vos fresques ou plutôt vos primitifs doivent être la gloire de votre beau musée [7]. Mais des sculptures vraiment sculpturales, c'est là l'avenir le plus sûr.

La gravité des œuvres, c'est le charme de l'art.

Nous allons rentrer à Paris. Je vous laisse pour aller au travail. Ma femme finira ma lettre [8].

Mais je vous dis toute mon affection à tous deux, et vive le Musée Simu et le Fondateur.

E. Ant. Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Musée Simu, Bucharest, Roumanie.

1 La date a été notée par Simu.
2 Eugène Kœberlé (1828—1915), chirurgien français.
3 Le nom de la place n'est pas complété.
4 On connait, sans compter l'étude à laquelle on a donné le titre d'*Homère* (6 épreuves), une *Tête* (4 épreuves) et un *Buste de Kœberlé* (9 épreuves). Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 107—108.
5 Œuvre de Bourdelle datant de 1909. Cf. *op. cit.*, p. 90.
6 Œuvre de Bourdelle datant de 1908. Cf. *op. cit.*, p. 89.
7 Voir plus haut, p. 59, note 41.
8 Madame Cléopâtre Bourdelle ajoute quelques lignes à la lettre de son époux.

28

Chaville, 5.7.14, Paris

Chers amis,

Reçu par Toussaint [1] votre lettre. J'ai chez moi 4 cadres, 3 estampes, une gouache. Toussaint vous garde sa pierre. J'ai le marbre de Madame Simu [2]. L'architecte du Théâtre [3] en est très emballé (sur le buste) et m'a dit l'avoir montré à des quantités d'amateurs d'art.

J'ai d'Italie de magnifiques articles. Le ministre de l'instruction publique vient de m'écrire de Rome pour me demander de faire mon propre buste en bronze pour la célèbre galerie des offices, de Florence [4]. Vous connaissez cela, vous savez que depuis le 17-e siècle il y a réunis là quantité de portraits — autoritratto — par les peintres les plus célèbres. Cela va m'amuser de faire mon buste !

Je suis dans le train, c'est le moment de le dire ! Et c'est pourquoi j'écris si peu lisiblement. Je vais à Paris et pressé j'écris en route.

Je n'aime aucun crime, ni passionnel ni autre, mais hélas l'exemple du mal vient des grands.

Je n'ai jamais eu de plus beaux articles à propos d'un portrait [5]. Dites à Madame Simu qu'elle est un si charmant modèle que c'est à elle tous les éloges. Quant à moi, je n'ai jamais eu devant moi plus sympathique visage et âme si attachante aussi. Toute mon amitié, qui de vous est allée aussi jusqu'à elle.

De tous affection,

Bourdelle

[*Ajouté par l'artiste, en marge de la première page*]: Je vais faire pour une place publique de Strasbourg un relief, bronze, tête d'un chirurgien célèbre [6].

[*En marge de la seconde page*]: Reçu par les soins de votre aimable neveu une belle toile avec *Perroquet.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1 Le sculpteur Gaston Toussaint (1872–1946). L'œuvre mentionnée, *Le Nourrisson*, venait d'être exposée au Salon de la «Nationale» et fut acquise par Simu. Cf. la lettre de G. Toussaint à Anastase Simu, 16 juillet 1914. Voir aussi *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nº 717.

2 Le buste en marbre d'Hélène Simu restera dans l'atelier de Bourdelle jusqu'en 1920. Voir la lettre nº 39 (26 mai 1920).

3 Le Théâtre des Champs Elysées fut construit par Auguste (1874–1945) et Gustave Perret (1876–1952). Celui mentionné par Bourdelle dans cette lettre est sans doute l'aîné des deux frères, auquel on doit la conception architectonique de l'édifice. Sur les relations de Bourdelle avec Auguste Perret, voir aussi la lettre nº 41 (4 janvier 1922), note 2.

4 Bourdelle n'exécuta pas cette œuvre.

5 Voir la lettre nº 26 (11 mai 1914), note 2.

6 Voir la lettre précédente.

29

[décembre 1914][1]

Gratitude accepte offre mandat télégraphique, Montauban, Tarn-et-Garonne. Cordialités,

Bourdelle

1 Télégramme. Date de la poste.

30

10 décembre 1914, Montauban

Chers amis Simu,

J'ai bien reçu votre deuxième envoi de 600 fr. soit donc onze cents en tout [1].

1 Ajouté par Simu: «en sept. 1914, envoi de 500 frs.» Le reste de la lettre manque, étant coupé, probablement par Simu.

31

[Montauban, février 1915] [1]

Reçu fonds,

Bourdelle

1 Télégramme. La date de réception notée par Simu: «24 janvier/6 février 1915».

32

3.2.15, Montauban

Mes chers amis Simu,

Merci du nouvel envoi. Dans le moment terrible que nous traversons tous et que nous dominerons, votre geste a la valeur d'un sauvetage.

De tous merci et grand, grand merci, et vive la plus grande Roumanie. C'est elle qu'il faudra sculpter au fronton du musée. Une Roumanie transylvaine [1].

Tout est en sûreté à Paris. Je crée des frères à l'*Héraklès* mais je crois qu'ils veulent le dominer.

1 Cf. Olimp Grigore Ioan, *Les Œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre 1929: «C'est également à Antoine Bourdelle que le mécène roumain s'était adressé pour le bas-relief qui devait servir de frontispice ou fronton à son musée. La mort implacable n'a point permis que la Roumanie s'enrichisse aussi d'un pareil chef-d'œuvre». Voir aussi C. Soldan, *Antoine Bourdelle, o glorie a sculpturii contemporane*, dans *Universul*, 28 octobre 1929; Louis Réau, *L'Art roumain*, Paris, 1946, p. 85.

33

29.3.1915, Montauban

Chers amis,

Bien reçu 300 francs de l'envoi postal. [.....] [1]

Vous le voyez, les mois passent et la vie de la France est de plus en plus ardente, dans un calme extraordinaire.

Ardente en dedans.

1 Le reste de la lettre manque, étant coupé, probablement par Simu. Le fragment qui suit est resté lisible sur le verso de la feuille.

34

[Montauban, 1915] [1]

Gratitude, reçu fonds.

Bourdelle

1 Télégramme. Le reste de la date est indéchiffrable.

35

29 septembre, 1919, Paris

Chers grands amis,

Voilà longtemps que nous avons de vos bonnes nouvelles. Comment, amis, je n'ai pas répondu ! C'est à dire que mes lettres ne sont pas arrivées jusqu'à vous. J'ai adressé une longue lettre à l'officier ou au diplomate qui nous avait enfin apporté de vos bonnes nouvelles et je croyais que cette lettre il avait le moyen de vous la faire parvenir. Je l'en avais prié.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enfin on pourra peu à peu effacer l'affreux passé. Mon Dieu comme nous avons pensé souvent à vous deux, à votre nation ! Et, nous le disions souvent, avec les Allemands aux portes, avec des obus qui tombaient sur Paris, nous nous disions combien vous deviez craindre pour nous qui étions à Paris et nous, nous frémissions aux mauvaises nouvelles qui concernaient votre pays. Combien de fois vous ai-je vus dans le musée. Ce fut ma pensée incessante et je craignais pour Madame Simu tant de mortelles émotions.

Le marbre de Madame Simu notre amie est tellement aimé de tous. On ne sait pas ce qui attache le plus, ou la beauté ou la bonté de ce visage. Le marbre se dore peu à peu. C'est le morceau qui apprivoise tout le monde et mes travaux en seront orphelins quand il partira pour Bucarest. C'est une présence réelle, un portrait. En passant tout le jour près de lui, tous deux vous nous étiez présents et ce n'est pas la véritable absence. Seulement à vos grands mauvais jours nous vous aurions voulu parmi nous, car jamais je n'ai cru que le Boche viendrait à Paris. Mais nous avons été bombardés nuit et jour durant de longs mois et j'ai cru bien des fois que toute ma vie de labeur serait anéantie. Mais je n'ai rien perdu et j'ai travaillé sans arrêt sous le bombardement [1]. Enfin donc à bientôt. J'ai cru avec la maman que vous aviez nos lettres. Nous, nous avions de vos nouvelles depuis qu'un voyageur diplomate ou officier nous en fit avoir une et Mr. Sémezies, que vous avez reçu, m'en a donné tout récemment. Poulette a grandi, elle est superbe et polissonne, presque aussi haute que sa petite maman. Tous nous allons très bien, notre tante Rose aussi, que j'avais expédiée à Bordeaux, car elle serait morte de la peur des Gothas. Nous habitons 6 Avenue du Maine.

Nous vous embrassons tous,

Bourdelle

1 Voir aussi le témoignage de Madame Bourdelle, dans JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 36. En refusant de quitter Paris pendant les bombardements allemands, Bourdelle avait déclaré : « Je suis en train de sculpter *La Victoire*. Quand je la finirai, je partirai. *La Victoire* c'est ma manière de combattre ».

36

10 nov. 1919, St. Cloud, Seine-et-Oise

Très chers grands amis,

Cette fois je me crois assuré que ma lettre vous arrivera, car j'ai appris par l'ami Simu hier dimanche, qu'aucune de mes lettres ne vous est parvenue. C'est une joie profonde pour nous de vous savoir en bonne santé, tranquilles pour votre pays, pour votre grand musée et dans votre grande capitale sauvée par le poilu français.

Souvent nous vous avons écrit, nous parlions de vous constamment et nous y pensions sans cesse. Après le maître du musée nous serons si heureux de voir notre si bonne et si charmante amie Madame Simu, dont le marbre est connu de tous les initiés d'art du monde. Dès que je le pourrai, j'en ferai faire un autre marbre, car nous ne voudrions pas perdre cette œuvre que nous avons sauvée de tant d'atroces destructions et qui nous rappelle les traits de cette âme si amicale et si chrétienne dans le sens le plus haut du mot, qu'est Madame Simu.

Ma bataille a grandi avec mes travaux. Je reprends mon atelier de sculpteurs, venus de tous pays étudier près de moi. Il y a tant à reconstruire. L'avenir est à composer. Dès l'Anatole France créé [1] et dès rentrés à nos ateliers et maison nous vous en préviendrons. Mais j'ai voulu ce matin vous dire notre joie de voir notre désir de tous les biens pour vous tous réalisé.

A vous tous, de nous,

Bourdelle Ant.

Adresses à Paris, ateliers 16 et 18, Impasse du Maine, appartement 6, Avenue du Maine.

1 Voir la lettre suivante, du 22 novembre. Cf. ANDRÉ DEZARROIS, *Quand Anatole France posait devant Bourdelle*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XLVII (1925), p. 75—80. D'après le témoignage de l'artiste, Anatole

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

France avait « bien posé trois séances par jour et durant quinze jours » (*ibid.*, p. 76). Dans le même article, trois esquisses préparatoires de l'œuvre, datées du 15 novembre 1919 (*ibid.*, p. 77—79).

37

22 nov. 1919, Paris

Chers grands amis,

Je suis à votre disposition pour visiter musée Rodin ensemble [1]. Je vous l'ai téléphoné aujourd'hui et prié l'hôtel de l'écrire, d'en prendre note pour vous la remettre. Je suis horriblement occupé mais nous trouvons que ce qui nous ferait le plus grand plaisir ce serait de vous avoir tous à déjeuner. Il suffit de nous prévenir deux jours à l'avance à cause du service et afin que j'en sois averti assez à temps pour que je sois libre ce jour là. J'ai terminé le buste de A. France. Bientôt il sera moulé. Nous verrons le Musée Rodin et *L'Atelier* de Courbet, tableau immense et splendide [2].

Tout de cœur à vous tous,

Bourdelle

et les plus affectueux hommages à notre chère amie Madame Simu.

1 Sur une visite de Simu chez Rodin, en 1913, voir plus haut, p. 40.

2 Avant d'être acquis par le Louvre, *L'Atelier* de Courbet était alors exposé à la galerie Barbazanges. Cf. *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, XXI (1919), nº 633, du 1er décembre, p. 217. Sur l'admiration de Bourdelle pour Courbet, voir Marie Dormoy, *L'Enseignement du maître sculpteur Bourdelle*, dans *L'Amour de l'art*, XI (1930), p. 25.

38

19.1.20, Paris

Chers grands amis,

Avions eu la joie recevoir vos nouvelles en effet, seulement on avait oublié de nous dire à quelle adresse envoyer réponse ! Cette fois avons vos adresses. Merci grand du souvenir avec vœux et recevez les nôtres très fidèles et entièrement affectueux. Tante Rose, mon fils, Poulette, la petite maman et (le daddy, moi) tous ces diables vont bien.

J'ai repris mon labeur à l'atelier de la Grande Chaumière. Il y a là des élèves roumains, 2 au moins, un homme, une femme [1]. J'ai des Serbes, des Russes, des Anglais, des Américains, c'est une géographie d'élèves. Je fais une Victoire que le G[ouvernemen]t Argentin va offrir à Pétain, Maréchal de France [2]. Je mets en ordre tous mes ateliers, quel travail ! Mais il le fallait. Réceptions, lettres, leçons, travail, c'est impossible d'arriver à tout. A travers tout cela c'est la lutte sans trêve pour résister aux cubistes, futuristes qui enterrent Rodin, Michel Ange et le bon Dieu et qui s'enterrent finalement eux-mêmes, par un juste retour des choses d'ici-bas ! Moi je veux agrandir ma bataille, c'est là l'intérêt de la vie [3]. A âme plus étendue, art plus vaste, donc un combat.

Et bien affectueusement à vous trois,

Bourdelle

1 Les deux artistes roumains cités par Bourdelle dans sa lettre étaient Ion Don et Irène Codreano, qui devint par la suite l'élève de Brancusi. Irène Codreano travailla à la Grande Chaumière de 1919 à 1923. Bourdelle l'invita aussi à venir à son atelier de l'Impasse du Maine et lui permit d'assister pendant qu'il travaillait au buste d'Anastase Simu. (Renseignements communiqués par Mme Irène Codreano). Voir aussi [Ion] Don, *Rien que des souvenirs*, Paris, 1955, p. 49—52.

2 Cf. *La « Victoire » d'Antoine Bourdelle*, dans *Le Temps*, 10 juillet 1920. Il s'agissait d'une « réduction au tiers de la *Victoire* exposée au dernier Salon de la Société Nationale, laquelle appartenait à l'ensemble conçu pour le monument du général Alvéar... ». Voir aussi G. Varenne, *op. cit.*, p. 184—185.

3 On a remarqué toutefois que Bourdelle, qui « employa tous ses efforts à abolir et à substituer au modelage souvent hasardeux, la construction par plans » est « le devancier de ces statuaires dits cubistes, qui se nomment Jacques Lipschitz et Henri Laurens ». (Waldemar George, *La Leçon d'Auguste Rodin*, cité dans Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 14).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

39

26.5.20, Paris

Chers grands amis Simu,

Nous vous avons suivis dans vos aventures. Le buste se terminait tandis que vous arriviez à Bucarest. Il est moulé [1]. Vous nous direz l'entrée du marbre de Madame Simu au musée [2]. La Fondatrice sera du musée les éléments de grâce et le Fondateur en sera l'élément robuste. Les deux effigies se complèteront.

Il faut prendre une éponge pleine de savon blanc, laver très bien le marbre, le laisser sécher après savon bien enlevé, puis avec de la mie de pain émiettée et ferme (pas de pain frais) frotter tout le marbre. Vous en verrez alors toutes les paillettes étinceler.

[. . . . . .]

Je suis très heureux au travail. Les deux grands hauts reliefs du théâtre sont montés et en place, aux ateliers le grand bronze du grand docteur d'Alsace est là, je le patine, il est superbe [3]. J'ai eu la visite du philosophe Bergson [4], puis du romancier Marcel Prévost. La presse pour mon salon fait un volume de beaux articles.

Veuillez cher ami me rendre le service de m'indiquer par retour du courrier où est la tête (profil de blonde) peinte par moi. Je déteste avoir cela aux mains des marchands et je pourrai la céder pour un musée de Tokio, en y gagnant. J'espère que votre lettre en indiquant cela nous donnera rapidement d'excellentes nouvelles du musée et des trois grands amis voyageurs.

Salut et prospérité en votre patrie pour vous tous,

A. Bourdelle

[*En marge de la lettre:*] Le musée est gravé sur le côté, et votre . . . [5]

1 Le buste d'Anastase Simu. Des lettres adressées à Simu permettent de dater de plus près cette œuvre. Si le 1er février 1920 Simu était encore à Monte Carlo, le 28 du même mois Louis Vauxcelles avait vu le buste dans l'atelier de Bourdelle. C'est pendant le mois de février 1920 que Bourdelle travailla donc d'après le modèle. (Lettre de J. Fr. Raffaëlli, 1er février 1920; lettre de Louis Vauxcelles, 1er mars 1920). Voir aussi l'*Annexe II*, nº 7.

2 En effet l'entrée du buste en marbre d'Hélène Simu au Musée fut signalée par la presse de Bucarest. Cf. *Une nouvelle œuvre de Bourdelle à Bucarest*, dans *L'Indépendance roumaine*, 26 octobre 1920.

3 Le buste de Kœberlé. Voir plus haut, lettre nº 27 (juillet 1914).

4 Une conversation de Bourdelle avec Bergson est mentionnée dans SÁNDOR KÉMERI, *Visage de Bourdelle*, p. 11.

5 Le reste n'est plus lisible, le papier étant déchiré. Sur le côté droit du buste d'Anastase Simu, Bourdelle avait gravé la silhouette du musée. Voir la reproduction à la p. 51.

40

[28 décembre 1920, Paris] [1]

Je ferai, moi, tout le possible pour pousser le buste marbre [2], mais il faudra pour cela beaucoup travailler et que je sache que le Fondateur doit venir avec les siens.

Tout affectueusement à tous,

Ant. Bourdelle

1 Ces quelques lignes ont été ajoutées par l'artiste au bas d'une lettre adressée aux Simu par Madame Bourdelle, pour excuser son époux, extrêmement occupé par ses travaux.

2 Le buste d'Anastase Simu.

★

[Janvier-février 1921]

Madame Bourdelle annonce à Madame Simu que l'artiste a trouvé « un marbre magnifique » pour le buste d'Anastase Simu. On ne sait combien de temps durera l'exécution: « . . . la vraie difficulté est de copier ce plâtre dans le marbre ». Il s'agissait de finir la transposition en marbre avant l'ouverture du Salon, où le buste devait figurer: « Mais vous savez, chère Madame, que Bourdelle quelquefois fait des miracles ! Qui sait si, vous ici, ce buste [ne] pourrait quand même se faire à temps ». Dans sa version en plâtre, le buste avait été « beaucoup admiré les dimanches aux ateliers » et reproduit dans un article de Paul Vitry (Art et décoration, 1920, nº 12 p. 163).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

★

12 mars 1921, Paris

Sentant son amie de Bucarest « toute frémissante d'impatience », Madame Bourdelle lui annonce que le buste, quoique très avancé, ne pourra être prêt pour le Salon. Il serait dommage qu'une si belle œuvre soit « bâclée et abîmée ». Il vaut mieux attendre l'année prochaine, quand elle pourra être exposée « dans toute sa beauté ».

★

[Été 1921]

Madame Bourdelle communique à Madame Simu que son époux a été pendant un mois à Bourges, puis à Grenoble, où on lui a acheté deux de ses grandes figures: La Force *et* La Victoire [1], *enfin à Montceau-les-Mines « où il a dû rester un certain temps pour s'occuper de son monument dont vous avez peut-être déjà vu la maquette »* [2]. *Le buste de Simu, « quoique commencé depuis longtemps, est loin d'être terminé », ce que l'artiste se propose de faire pendant l'hiver. Au mois de juin Bourdelle a été avec sa femme à Strasbourg. On y avait mis, dans le « palais du Rhin », deux « grandes figures » de Bourdelle* [3], *et, à l'Université, une épreuve du buste de Kœberlé* [4]. *De là, Bourdelle est allé à Wiesbaden. C'est ici qu'il exposa, dans le palais de l'archiduchesse de Luxembourg, vingt œuvres, parmi lesquelles « le buste de M. Simu en plâtre, avec celui d'Anatole France, en plâtre aussi »* [5].

1 *La Force* et *La Victoire*, les plâtres des figures destinées au monument d'Alvéar, actuellement au Musée de peinture et sculpture de Grenoble. Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 105 et 107. (Ce plâtre de *La Victoire* y est daté de 1923).

2 Plusieurs études pour le *Monument aux morts de la guerre de 1914—1918, de Montceau-les-Mines*, datent des années 1919 à 1921. Cf. *op. cit.*, p. 110.

3 *La Force* et *La Victoire*, actuellement au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Cf. *op. cit.*, p. 105 et 107.

4 Actuellement au Collège de Strasbourg. Cf. *op. cit.*, p. 108.

5 Une exposition d'art français fut inaugurée le 11 juin 1921, au palais de Biebrich, mis à la disposition du gouvernement français en Rhénanie par la grande-duchesse de Luxembourg. Cf. *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, XXIII (1921), p. 84; THIÉBAULT-SISSON, *Inauguration d'art français dans les Provinces du Rhin*, dans *Le Temps*, 12 juin 1921. C'est la première exposition où fut présenté le buste d'Anastase Simu. On ajoutera l'exposition de Wiesbaden à celles mentionnées dans JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 55 *(Liste des expositions)*.

41

4 janvier 1922
6 Avenue du Maine, Paris

Cette fois très chers amis, si rien de mal n'arrive à l'élève qui avec moi travaille au buste nous en enverrons le marbre au Salon [1]. Le marbre (matière) est au moins aussi beau que celui de Madame Simu, plus doré encore. Le travail en est très difficile et très long, car le plâtre très travaillé est très difficile à copier et me donne du mal. J'ai deux très bons sculpteurs suisses qui sont mes élèves, qui ont entrepris le travail de marbre. C'est sur eux que je compte pour mener à bien votre buste auquel je mets sur tous les morceaux la dernière main, et je leur apprends le beau travail. Nous aurons là, chers amis, deux bustes, celui de Madame Simu et le vôtre, qui seront aimés de tous ceux qui arriveront à travers les âges à lire dans l'art des sculpteurs. Malheureusement ces voyants-là sont plus que rares ! Comme cela est singulier de laisser après soi des témoins inertes et muets de notre activité — et que nous disparaissions tout à coup nous-mêmes ! Enfin voilà le grand travail en cours, et je vous envoie la bonne nouvelle que vous attendiez. Tout est fait pour que nous ayons terminé votre marbre en avril et qu'il aille au Salon du printemps. J'espère que nous nous porterons tous bien et que tout se fera, s'achèvera selon nos vœux à nous tous.

Madame Bourne qui gouvernait Poucette a rejoint l'Afrique du Sud avec son fils qui a abandonné la marine, donc elle ne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pouvait le laisser seul. Mais nous avons trouvé une Américaine un peu moins âgée, plus alerte et très bonne et agréable, plus active près de Poucette, et de toute confiance.

Nous allons tous bien. Aux vacances dernières nous avions organisé un voyage en Italie, à travers la Provence et la Turbie et Monaco, mais notre ami Root propriétaire de l'auto est tombé malade, et tout a été remis et un tiers seul du voyage fut fait. Nous n'allâmes qu'à Turin. Sommes restés près d'un mois à la Turbie, chez le ministre d'Etat du prince. En septembre cette année nous partirons en auto avec un autre propriétaire ami, qui conduit lui-même, voir l'Italie, où j'espère arriver cette fois [2].

De nous tous réunis, à vous tous, à votre musée, nos vœux, notre affection,

Antoine Bourdelle

Nous n'oublions pas votre nièce!

Monsieur A. Simu. Directeur et Fondateur du Muséeul Simu et Madame. Bucarest, Roumanie.

1 Le buste d'Anastase Simu sera exposé cette année au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs, exposés au Grand Palais du 13 avril au 30 juin 1922.* Évreux [1922], nº 1279.

2 Le « propriétaire ami » était Auguste Perret, l'architecte du Théâtre des Champs-Elysées, qui se souviendra plus tard de ce voyage. Cf. AUGUSTE PERRET, *Bourdelle*, dans *L'Amour de l'art*, XI (1930), p. 51—53. Voir aussi la lettre nº 44 (27 novembre 1922).

42

Mai 1922

Prière cher ami de mettre la valeur que donnent à votre nom les leçons d'art, leçons multiples, exemples pour ceux de demain et de toujours de votre musée, pour obtenir que les artistes sculpteurs envoyés de Roumanie soient confiés aux traditions des arts de France, particulièrement que ne soit pas détournée de mon atelier, où elle a tant grandi d'art cette année, Mlle M. Cossaceano [1], douée d'un réel talent de sculpteur.

Tout votre ami, admirateur du musée et de votre pays,

Antoine Bourdelle

Mr. Anastase Simu. Ffondateur du Musée Simu à Bucarest.

1 Margareta Cossaceano, mariée plus tard au sculpteur André Lavrillier. En juin 1928 elle travaillait encore dans l'atelier de Bourdelle. Cf. SÁNDOR KÉMERI, *op. cit.*, p. 123; G. OPRESCO, *L'Art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, 1935, p. 53; LOUIS RÉAU, *op. cit.*, p. 85.

43

2 mai 1922

Mlle Margareta Cossaceano [1]

Il est rare de voir des dons de sculpteur tels que ceux que possède Mlle Céline Emilian [2] et qu'apporte également Mlle Margareta Cossaceano, qui travaille à mon atelier de sculpteurs cette année, 14 Rue de la Grande Chaumière à Paris. Ce serait une perte pour l'art de la sculpture en Roumanie, si cette artiste tenace, travailleuse, n'est pas secondée dans la continuation de son travail d'art à Paris.

Antoine Bourdelle
6 Avenue du Maine, Paris

1 Voir la lettre précédente.

2 Elève de Bourdelle, travailla à la Grande Chaumière, puis dans l'atelier du maître pendant quatre ans, depuis l'automne de 1920. Voir G. OPRESCO, *loc. cit.*; LOUIS RÉAU, *loc. cit.*; BARBU BREZIANU, *Œuvres de Bourdelle en Roumanie*, dans *L'Art dans la République Populaire Roumaine*, nº 21, 1961, p. 39—44.

44

[27 novembre 1922, Paris][1]

Amis Simu,

Travail excellent, et puis l'art est un sentier infini, plus on va loin, plus on sent l'infini grandir. Venons d'Italie, vu Gênes, Florence, Rome, Naples, Paestum, Pompeï, Parme, Arezzo, Borg San Donnino, toute la campagne dans la route, mais le tout très vite, hélas ! [2] Nous vous enverrons des articles sur la grande Vierge [3].

Bien en toute affection à vous de toute la maison,

Ant. Bourdelle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lettre de Bourdelle à Anastase Simu, avec esquisse du Monument Mickiewicz. 10 janvier 1927. (Musée d'Art de la Ville de Bucarest).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1 Ces lignes ont été ajoutées par l'artiste au bas d'une lettre adressée par Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu. Bourdelle venait de louer un nouvel atelier, 16 Impasse du Maine, qu'il était en train d'aménager, « pour qu'on puisse mieux voir certaines de ses œuvres ». La même année il envoya aux Simu une photographie le représentant dans un de ses ateliers, avec cette dédicace : « Aux Fondateurs et amis A. Simu, ce coin provincial de Paris. Ant. Bourdelle, 1922 ». Voir la reproduction, p. 66.
2 Voir la lettre n° 41 (4 janvier 1922), note 2.
3 *La Vierge à l'Offrande*, exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1922. Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 111.

★

19 octobre 1923

Au printemps de 1923 les Simu n'étaient pas venus à Paris. Bourdelle avait exposé, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, La France saluant l'Amérique [1], *statue destinée à être érigée sur la pointe de Grave, près Bordeaux* [2], *puis, au Salon des Tuileries, la statue du général Alvéar, grandeur définitive en bronze, ainsi que les quatre figures en bronze appartenant au même monument* [3]. *Cette exposition avait été un triomphe pour l'artiste : « On ne peut pas voir un enthousiasme plus grand et une plus complète unanimité d'admirations et d'éloges ».*

1 Il s'agit de la version de 460 cm. de hauteur, réalisée en 1923. Cf. G. VARENNE, *op. cit.*, p. 246. La version définitive, de 9 mètres de hauteur, et datant de 1925, sera exposée au Salon des Tuileries en 1926. Dans JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 114, les deux versions sont mentionnées comme étant réalisées également en 1925. (L'exposition de 1923 ne figure pas dans la notice de l'œuvre).
2 Le monument ne fut érigé qu'après la mort de Bourdelle, et non pas à l'endroit choisi par l'artiste. Sur les différentes épreuves de cette œuvre, voir JIANOU-DUFET, *loc. cit.*
3 Voir plus haut, p. 54 et 59, note 57.

45

19 janvier 1924

Chers amis Simu,

Nous avons reçu de vos nouvelles par votre lettre datée de Nice. Nous espérons donc vous revoir bientôt à Paris. Il y fait froid pour l'instant et l'inondation fait des ravages. Nous passons nous-mêmes un mauvais moment. Notre tante Rose est gravement malade, elle est difficile à se laisser soigner et elle a 80 ans [1]. Quant à moi j'ai échappé à une très grande intoxication par viande faisandée. Les toxines m'ont laissé une imprégnation nerveuse, c'est-à-dire que certains centres nerveux du côté gauche ont été teintés de poisons. Cela entrave considérablement mes travaux, car je n'ai pas ma résistance habituelle contre le froid et certains ateliers sont mauvais l'hiver [2].

Cela nous réchauffe de savoir nos bons amis à Nice que nous connaissons bien, nous avons séjourné un mois à la Turbie, l'été à Monaco étant intenable de chaud [3]. Si vous avez plaisir d'être pilotés dans Monaco, mon grand vieil ami, Mr François Roussel, secrétaire d'Etat, ministre de la justice et des affaires étrangères, bras droit du Prince, se ferait un plaisir, sur la présentation, par lui-même, et par ma lettre, des fondateurs du musée Simu de vous montrer le musée interocéanique, et aussi les beaux tableaux qu'ils ont chez eux. Je vous informe que, à Nice, une de mes élèves sculpteurs, Mme Nelle Prève est directrice d'une toute neuve maison d'art, dont le directeur propriétaire est Mr Nicolas Muratore, 4 Rue Reine Jeanne. Il y a en ce moment exposition d'art.

De nous tous les meilleurs vœux et à bientôt le plaisir de vous voir à Paris.

Ant. Bourdelle

Monsieur Simu et Madame Simu. Savoy-Hôtel, Nice, Alpes Maritimes.

1 En marge d'un passage parlant de tante Rose, qui depuis 1887 vivait auprès de l'artiste, dans son exemplaire de PIERRE VIGUIÉ, *op. cit.*, p. 52, Anastase Simu ajouta : « que nous avons connue très bien, chez Bourdelle, assistant même à son enterrement, cimetière Montparnasse ».
2 Sur cette grave maladie, à la suite de laquelle « Bourdelle n'aura plus jamais la résistance d'autrefois », voir aussi CLAUDE AVELINE, *Quatre pages de journal*, dans ANTOINE BOURDELLE, *Rodin*, Paris, [1937], p. XI.
3 Voir la lettre n° 41 (4 janvier 1922).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bourdelle pendant le travail au Monument Mickiewicz. 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

46

12 du déc. 1926

Antoine Bourdelle, 6 A^nue du Maine

Chers amis Simu,

Ma femme vous remercie bien des soins que vous prenez pour les découpures auxquelles je n'entends moi, absolument rien [1]. Je suis attaché à un travail énorme, finir très vite le M[onumen]t à la Pologne avec son sommet, la statue du poète pélerin Mickiewicz. La statue est fondue. L'ensemble sera probablement érigé au centre, place de l'Alma, Paris [2].

[*Esquisse du monument, avec explications en regard* [3]. *La statue du poète:*] Part[ie] faite, bronze. [*L'Epopée polonaise:*] Cette partie, plâtre que je termine. [*Les reliefs représentant les créations du poète:*] Cette partie à créer sur modèle plâtre avec six sujets bas-reliefs. [*Le socle:*] Cette partie, granit. Toute la colonne et figures en bronze. Seul le soubassement en granit.

Le 3e fascicule de mon œuvre va paraître. Le 4e est en mains à l'étude [4].

Bonnes santés. Nous allons bien, moi vais mieux. Toutes affections de la maisonnée aux Fondateurs.

Votre
Ant. Bourdelle

1 Simu avait envoyé probablement à l'artiste des coupures d'articles de la presse roumaine.
2 Le monument sera inauguré en 1928.
3 Voir la photographie publiée à la p. 81.
4 *L'Œuvre d'Antoine Bourdelle. Avec un commentaire technique par l'artiste et une biographie. 150 reproductions de sculptures, peintures, fresques, dessins, aquarelles, architectures et nombreux fac-similés en couleurs.* Fascicules I—VI. Paris, Librairie de France, s.d.

47

10 janvier 1927

[.....]

Ne viendrez-vous pas à Paris? Où nous serions si heureux de vous voir ! Dans une année se dressera cette fois dans Paris, le Monument à la Pologne, au Poète Adam Mickiewicz, tout exécuté en bronze. Rodin n'en aura pas autant. Après viendra le grand bronze de la France. Le M[onumen]t Mickiewicz aura onze mètres 50 de haut et celui de la France 9 mètres. Mickiewicz au rond-point de l'Alma, près le Théâtre des Ch[amps]-Elysées [1]. La grande figure de la France pas loin sans doute de Notre Dame [2].

La question du musée de mon œuvre à Paris grandit. Il se fera, vos bustes y figureront [3]. Le 3e fascicule de mon œuvre va paraître [4]. J'ai immense travail.

1 L'artiste ajoute une esquisse de la Place de l'Alma et de ses environs.
2 Voir plus haut, p. 82, la lettre du 19 octobre 1923, note 1.
3 Le Musée Bourdelle, que les amis de l'artiste envisageaient dès cette époque, ne sera inauguré qu'en 1949.
4 Voir la lettre précédente, note 4.

48

Chers grands amis Simu,

Merci de l'envoi des journaux. Un article en roumain nous a été traduit par Mme Feinsilber [1]. Vous avez fait, chers amis, pour la Roumanie toute entière, le geste le plus utile [2]. Vous travaillerez sans fin, à travers les âges, à la plus haute éducation des foules par l'art, dont vous avez su doter, par vos soins, si attentifs, si éclairés, le musée que votre âme, à tous deux, vous a dicté de construire. Il n'y a pas sur soi de plus belle victoire et de vie plus remplie, plus heureuse, que celle que vous savez vivre et qui est de travailler pour tous les hommes. En vous adressant à l'esprit, vous avez embelli le ciel de la pensée humaine: sans blessés, sans tués, sans bataille, vous avez agrandi le patrimoine national. Vous connaissez très bien la cendre qu'est la gloire. Mais le sentiment d'un vaste devoir accompli, voilà qui est la grande construction qui porte votre vie très haut. Ce sentiment de l'utilité de votre œuvre vous fait une existence multipliée. Elle s'étend de par les œuvres des maîtres que vous avez su assembler et vous voilà berger de groupes de chefs-d'œuvre qui illustrent votre nation. Artistes roumains, artistes de toutes les nations, assemblés

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dans vos murs, vous font un été de l'esprit, un été sans tourmente et dont les fruits prennent plus de saveur à mesure qu'on en suit mieux la plénitude, l'éclat et la grâce du goût.

Notre amitié est heureuse pour vous, votre journée est grande. Au soleil de pensée des œuvres, vivez heureux, bergers d'esprit, heureux du bon troupeau qui nourrira tant d'étudiants artistes à travers l'avenir.

Affectueusement, tous à vous deux,

Antoine Bourdelle

30 nov. 1927, Paris.

Lettre publiée dans la presse roumaine à l'occasion de la mort de l'artiste. Cf. C. SOLDAN, *Antoine Bourdelle, o glorie a sculpturii contemporane*, dans *Universul*, 28 octobre 1929; OLIMP GRIGORE IOAN, *Les œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre 1929 et la traduction en roumain du même article, dans *Omul liber*, 25 novembre 1929; JOËL, *Corespondența Bourdelle-Simu*, dans *Curentul*, 6 décembre 1929.

1 Fanny Moscovici-Feinsilber, élève roumaine de Bourdelle. Le maître s'était adressé à Simu, en le priant d'intervenir auprès de ses amis de Bucarest afin d'obtenir une bourse d'études pour cette élève (lettres du 6 août et 18 octobre 1925) et en le remerciant quand la bourse fut accordée (lettre du 16 février 1926).

2 La donation du Musée Simu à l'Etat roumain, en octobre 1927.

II. ŒUVRES DE BOURDELLE DANS LA COLLECTION D'ANASTASE SIMU

Dans la liste qui suit nous donnons les renseignements strictement nécessaires à l'identification des œuvres. Pour les variantes et le relevé des épreuves nous renvoyons au *Catalogue raisonné* de JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 67–120. On consultera aussi le *Répertoire chronologique* de G. VARENNE, *op. cit.*, p. 238–247, toujours utile. En résumant les résultats de nos recherches, nous ajoutons des renseignements supplémentaires et quelques corrections occasionnées par l'étude des sources relatives à la collection Simu.

SCULPTURES

1 BEETHOVEN

1901. Bronze, 58 cm. Signé à droite: « Bourdelle sculpteur ». Inscription sur le socle: « Moi, je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux ». A gauche, cachet du fondeur: « Cire perdue, A. Hebrard » et la date « 1908 », probablement celle de l'exécution de l'épreuve. Acquis chez Hébrard en 1908. Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1910), nº 378 (voir aussi l'*Introduction*, p. XXVI); *id.* (éd. 1937), nº 661; O. HAN, *Bourdelle in Muzeul Simu*, p. 32–33, repr. pl. V; G. VARENNE, *op. cit.*, p. 241; JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 71 (date de l'acquisition: 1912, *ibid.*, p. 34).
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 484.

2 LE FRUIT

1902–1911. Bronze, 226 cm. Inscription au dos du socle: « Le Fruit. 1902–1911. Emile-Antoine Bourdelle ». Cette inscription semble indiquer que la première version du *Fruit* serait antérieure à 1906, date que donnent également G. VARENNE, *op. cit.*, p. 242 et JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 86. Acquis en 1913 (voir l'*Annexe I*, lettres nºs 3–6, 8–9). Cf. O. HAN, *op. cit.*, p. 31–32, repr. pl. I; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nº 662 (date de l'acquisition: 1912). Sur la collection, envoyée par Bourdelle à Simu, de coupures des articles consacrés au *Fruit*, lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1911, voir l'*Annexe I*, lettre nº 12, note 1.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 494.

3 HÉRACLÈS ARCHER

1909. Etude, bronze, 64 × 59 cm. Signé à droite, sur le socle: « Emile-Antoine Bourdelle ». Acquis en 1913 en même temps que l'œuvre précédente (voir l'*Annexe I*, lettres nºs 3–6, 8–9). Cf. O. HAN, *op. cit.*, p. 29–31, repr. pl. II; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nº 663; G. VARENNE, *op. cit.*, p. 234; JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 92.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 487.

4 BUSTE D'HÉLÈNE SIMU

1913–1914. Marbre des Pyrénées, 65 cm. Inscription: « Madame Hélène Simu. Emile-Antoine Bourdelle, 1913, Paris ». Un plâtre du buste fut exécuté spécialement pour Anastase Simu (voir l'*Annexe I*, lettres nºs 3, 5–6, 8; *Muzeul A. Simu*, éd. 1937, nº 666; ce plâtre a été détruit lors du tremblement de terre du 10 novembre 1940). Après avoir attendu pendant plu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sieurs mois l'arrivée du marbre d'Asie (voir l'*Annexe I*, lettres n°s 3, 5, 9), l'artiste proposa l'exécution du buste en marbre des Pyrénées (*ibid.*, lettre n° 10). Commencé dès le 25 novembre 1913 (*ibid.*, lettre n° 11), le travail du marbre durera jusqu'au mois de mars 1914 (*ibid.*, lettres n°s 14—17). Après avoir été exposée, pour la première fois, en avril 1914, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (*ibid.*, lettres n°s 26, 28), l'œuvre resta dans l'atelier de Bourdelle pendant la guerre (*ibid.*, lettres n°s 35—36) et n'arriva à Bucarest qu'au printemps de 1920 (*ibid.*, lettre n° 39). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 33—34, repr. pl. IV; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 665; G. Varenne, *op. cit.*, p. 245; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 103 (ne donne pas, dans la notice de l'œuvre, l'exposition de 1914). *Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie*, inv. 493.

5 Buste d'Hélène Simu

1913. Bronze, 66 cm. Inscription: « Madame A. Simu. Emile-Antoine Bourdelle statuaire, Paris, 1913 ». Exécuté sur la proposition de l'artiste, en attendant le marbre pour la version définitive (voir l'*Annexe I*, lettre n° 5). Le plâtre initial a été retouché par Bourdelle pour la version en bronze (*ibid.*, lettre n° 7). La fonte du bronze était terminée en septembre 1913 (*ibid.*, lettre n° 10). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 34; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 664; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 103. *Musée d'Art de la Ville de Bucarest*, inv. 1478.

6 Étude de Tête

Plâtre, 26 cm. Signé a droite, sur le socle: « Bourdelle ». Acquis en 1920 (Olimp Grigore Ioan, *Les Œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre 1929). Cf. O. Han, *op. cit.*, repr. pl. VI; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 670.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 495.

7 Buste d'Anastase Simu

1920—1922. Marbre des Pyrénées, 63 cm. Sur le côté gauche: « Ant. Bourdelle, 1920 » et le monogramme de l'artiste. Inscription: « Anastase Simu », sur le côté droit, au-dessus de la silhouette gravée du Musée Simu. Simu posa pour son buste pendant le mois de février 1920 (voir l'*Annexe I*, lettre n° 39, note 1). On donne cependant comme date de l'exécution l'année 1919 (G. Varenne, *op. cit.*, p. 245; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 112), infirmée par l'inscription même de l'artiste. L'exposition de Wiesbaden, celle où, en 1921, et sous forme de plâtre, le buste d'Anastase Simu figura pour la première fois (voir l'*Annexe I*, p. 79, note 5) n'est pas mentionnée dans Jianou-Dufet, *loc. cit.*, p. 112 (la notice de l'œuvre). L'exécution du marbre, retardée à cause des nombreux travaux de l'artiste, durera jusqu'au début de 1922 (*Annexe I*, lettre n° 41), quand l'œuvre sera exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (voir plus haut, p. 59, note 52). Un second marbre, inachevé et abandonné probablement pendant le travail, se trouve dans la collection de la famille Bourdelle (Jianou-Dufet, *loc. cit.*). Au Musée Simu l'inauguration solennelle du buste eut lieu le 18 mai 1924 (voir plus haut, p. 59, note 62). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 34—36, repr. pl. III; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 667. *Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie*, inv. 492.

8 Buste d'Anastase Simu

1920. Bronze, 63 cm. Sur le côté gauche: « Antoine Bourdelle 1920» et le monogramme de l'artiste. Sur le devant du buste, à droite: « Musée ». Épreuve fondue chez Rudier en 1927 (voir plus haut, p. 60, note 73), d'après le plâtre resté dans l'atelier de Bourdelle. Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 668; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 112 (on ajoutera, dans la notice de l'œuvre, l'exposition organisée à la Galerie Danthon en 1928, la première où figura la version en bronze du buste d'Anastase Simu). Voir plus haut, p. 60, note 74. *Musée d'Art de la Ville de Bucarest*, inv. 1479.

9 Le Centaure Mourant

1914. Bronze, 71 cm. Inscription sur le revers de la lyre: « A tous les miens, à ma chère femme, Cléopâtre Sevastos, à mes chers petits Pierre et Rody [nom écrit en caractères grecs], je dédie ce Centaure mourant. Emile-Antoine Bourdelle. 6 mars 1914, Paris ». Sur le socle à droite: « Le Centaure mourant », initiales «AB» et monogramme de l'artiste. Sur le poitrail de la bête: « E ». Epreuve de la « taille intermédiaire », précédant l'exécution en taille définitive (288 cm). Acquis en 1934 (billet signé par Madame Cléopâtre Bourdelle, 24 septembre 1934). Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 669. Cette épreuve n'est pas mentionnée dans Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 102 (la notice de l'œuvre).
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 496.

PASTEL

10 Portrait de Femme

Pastel 70 × 59 cm (ovale). Signé: « Bourdelle ». Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. VII; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 433.
Musée d'Art de la Ville de Bucarest, inv. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AQUARELLES

11 Le Poète et Pégase

1913. Aquarelle 24,5 × 35,5 cm. Inscription: «E. A. Bourdelle, Théâtre des Champs-Elysées. Au Fondateur du Musée, à Monsieur A. Simu, bien cordialement. Modèles de Fresques». Cette composition, ainsi que la suivante, devaient être réalisées en bas-relief, au Théâtre des Champs-Elysées (G. Varenne, *op. cit.*, p. 244). Les plâtres des deux bas-reliefs sont restés dans l'atelier de l'artiste (voir les reproductions dans Emile François Julia, *Antoine Bourdelle maître d'œuvre*, pl. 14). Renonçant à ce projet, Bourdelle utilisa les deux compositions dans une des fresques qu'il exécuta à l'intérieur du théâtre (G. Varenne, *op. cit.*, p. 177; voir les reproductions des deux détails de la fresque dans *Art et Décoration* t. XXXIII, 1913, p. 116). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. VIII; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nº 431.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 1278.

12 La Muse et Pégase

1913. Aquarelle 25 × 36 cm. Signé: «Emile-Antoine Bourdelle ». Voir la notice de l'œuvre précédente. Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. IX; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nº 430.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 1277.

13 Illustration pour «La Reine de Saba» par J.-C. Mardrus

1922. Aquarelle 16 × 12,5 cm., accompagnant un exemplaire de l'édition de luxe (Paris, Société littéraire de France, 1922). Inscription: «O sort, je t'implore et te conjure, ô sort». Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. XI; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nº 432.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 1275.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIE SCHWARZE BEMALTE KERAMIK AUS POIANA

Florea Bobu Florescu und Roswith Pastior-Capesius

Vorliegende Arbeit befaßt sich mit der schwarzen bemalten Keramik aus einer bisher als solche unbekannten Töpferortschaft der Moldau.

Schwarze unbemalte oder durch aufgeschliffene Muster verzierte Keramik war in der ganzen Moldau, in einem kleinen benachbarten Teil von Siebenbürgen und, bis vor einem knappen halben Jahrhundert in Oltenien (im Dorfe Şimian neben Turnu Severin) verbreitet, doch gibt es einen einzigen Töpferpunkt für bemalte Keramik, u.zw. in der Moldau, im Dorfe Poiana (Gemeinde Deleni, Rayon Deleni, Region Iaşi).

Die Gemeinde Deleni ist durch ihre Steinmetzen bekannt, die bis vor nicht allzu langer Zeit die Märkte der umliegenden Städte, unter anderem auch mit kleine Handmühlen belieferten.

Das Dorf Poiana hat eine geringe Anzahl von Häusern und wird ausschließlich von Töpfern bewohnt. Es liegt in einer malerischen Landschaft am Rande des jahrhundertealten Eichenwaldes, der als Codrul Moldovei bekannt ist.

Über die Anfänge dieses Töpferdorfes besitzen wir kein historisches Dokument. Den Gefäßformen und der spezifischen Brenntechnik nach handelt es sich hier um einen Herstellungsort der schwarzen Keramik, die sich von der gewöhnlichen, durch ein besonderes Schleifverfahren geschmückten schwarzen Keramik, durch die Dekorationstechnik unterscheidet, und zwar durch die Bemalung.

Das Vorkommen schwarzer Keramik in der Moldau ist für die Kulturgeschichte des rumänischen Volkes von großer Bedeutung. Die rumänische Volkskunst besitzt in der schwarzen Keramik einen besonderen Anziehungspunkt für Kunstliebhaber. Es handelt sich dabei um ein „unpersönliches" Kunstphänomen alter Tradition. Es ist allgemein bekannt, daß jede Volkskunst eine Einheit bildet. Diese Einheit erfordert, daß alle Hauptmerkmale des einzelnen Kunstphänomens, welches als solches von den breiten Massen empfunden wird, auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Daher folgt, daß in der Volkskunst der Prototypus ein Scheinleben führt. Die Volkskunst lebt ausschließlich durch ihre Abarten; deshalb verdient nur die ursprüngliche Form des Kunstwerkes, welche einem Kunstschöpfer zugeschrieben werden kann, die Bezeichnung „Originalschöpfung". Weil die Volksmassen das „ursprüngliche" Schöpfungsprodukt übernehmen und abwandeln, lebt jedes Kunstwerk eigentlich nur in Form von Abarten, die sich ständig wandeln. Die Abarten entsprechen der Auffassung der Volkskunst-„Verbraucher" und „Hersteller" — der entsprechenden Zeit oder sogar des betreffenden Augenblickes. Die in den Volkskunstgegenständen zugegenen und stets in der Wirklichkeit verankerten historischen Wahrzeichen — Übertragung alte Formen in die Gegenwart, — bestimmen den zeitlosen Charakter der Volkskunst. So gewährleisten die historischen, in der gegenwärtigen Wirklichkeit vorhandenen Elemente die Kontinuität der Volkskunst.

Die bemalte Keramik von Poiana ist durch die Profilform der Gefäße verschiedenster Kategorien eng mit der Tradition der schwarzen geschliffenen Keramik verwandt. Dennoch ist in Poiana im Vergleich zu den Detailelementen der Gefäßstruktur eine leichte Neigung zur Betonung der

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 89–96

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

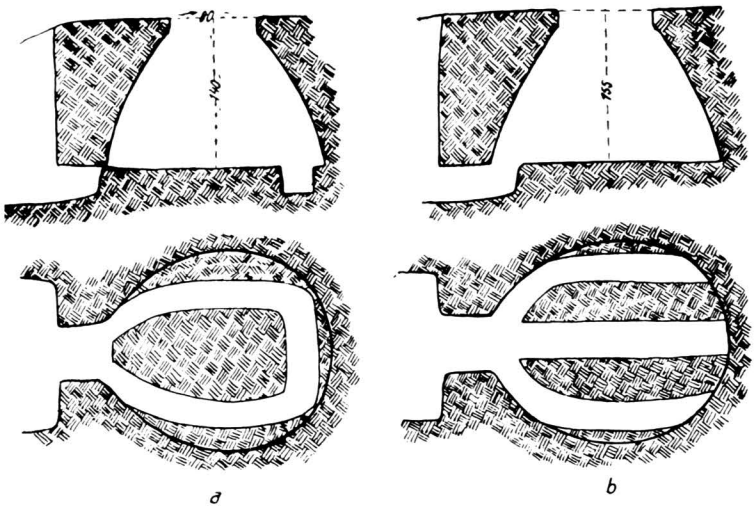


Abb. 1. — Grundriß, Schnitt und Ansicht des Töpferofens mit einem Bock und mit zwei Böcken.

Rundungen zu bemerken. So kann man hier innerhalb der Gefäßkategorien von einer inneren Gruppeneinheit sprechen.

Bemerkenswert bei der bemalten schwarzen Keramik sind: die Verschiedenheit der Gefäßkategorien, die Technik des Verzierens, sowie die Verzierung selber.

Die meisten Gefäßkategorien werden auch in anderen Zentren für schwarze Keramik hergestellt. Es gibt hier sowohl Töpfe verschiedener Größen, weite Schüsseln mit oder ohne Henkel, längliche Gefäße, die durch ihre Form für die schwarze Keramik typisch sind. Außerdem erzeugt man in Poiana die Blashörner, mit denen man die Dorfbevölkerung vom Feld und Wald zusammenbläst und die in anderen Gegenden aus Horn hergestellt werden, aus Ton.

Den traditionsgemäßen Umriß all dieser in Poiana erzeugten Formen finden wir in der Kategorie der in die Höhe gezogenen Töpfe und Schüsseln. In der dakischen latènezeitlichen Kultur, sowie in den darauf folgenden Schichten, kommen diese beiden Gefäßkategorien immer wieder vor und sind bis zum heutigen Tage erhalten geblieben.

Bei der Verzierung der Gefäße in Poiana lassen sich zwei verschiedene Verfahren unterscheiden: Das Bemalen der gebrannten Töpfe und das Einritzen in den weichen Lehm des noch feuchten Gefäßes. Um die zeitliche Aufeinanderfolge dieser beiden Verfahren zu wahren, befassen wir uns zunächst mit der Ritztechnik.

Das Einritzen mit einer Spitze während sich das Gefäß auf der Drehscheibe dreht, ist ein Verfahren, welches sowohl bei der roten als auch bei der schwarzen Keramik Anwendung findet.

Auch das Bemalen mit dem Pinsel ist bei der roten Keramik ebensogut bekannt. Es taucht jedoch bei der schwarzen Keramik zum ersten Mal in Rumänien in Poiana auf.

Die Wahl des Verfahrens geschieht je nach Umständen. Es können sowohl das eine oder das andere als auch beide Verfahren gleichzeitig zum Verzieren verwendet werden.

Was die Ornamente betrifft, so gibt es zwei Kategorien: geometrische und pflanzliche. Die Ritztechnik verwendet nur geometrische Muster, während beim Bemalen sowohl geometrische als auch Pflanzenmotive vorkommen. Letztere herrschen immer vor.

Während bei der schwarzen Keramik im allgemeinen neben der Ritztechnik auch die Schleiftechnik vorkommt, ersetzt bei der Keramik von Poiana die Bemalung das geschliffene Ornament. Die Ritztechnik wird unterschiedlos sowohl bei der geschliffenen als auch bei der bemalten Keramik angewendet.

Die weiße Zeichnung auf dem schwarzen Grund der gebrannten Töpfe verleiht den Gefäßen von Poiana ein eigentümliches Aussehen (Abb. 4). Auch die Motivistik hat im Vergleich zu der geschliffenen schwarzen Keramik einen ganz eigenartigen Charakter, da sie ganze Kompositionen bildet. Die geometrischen Elemente sind gering an der Zahl und wirken erst in ihrer Zusammenstellung. Das Ornament an sich setzt sich aus geraden und Wellenlinien, Spiralen und Punkten zusammen. Mit geraden Linien und Punkten wird meistens der Gefäßbauch verziert. Die Wellenlinien bedecken den Hals sowie den unteren Rand des Gefäßes. Die Spirale entspringt meist

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

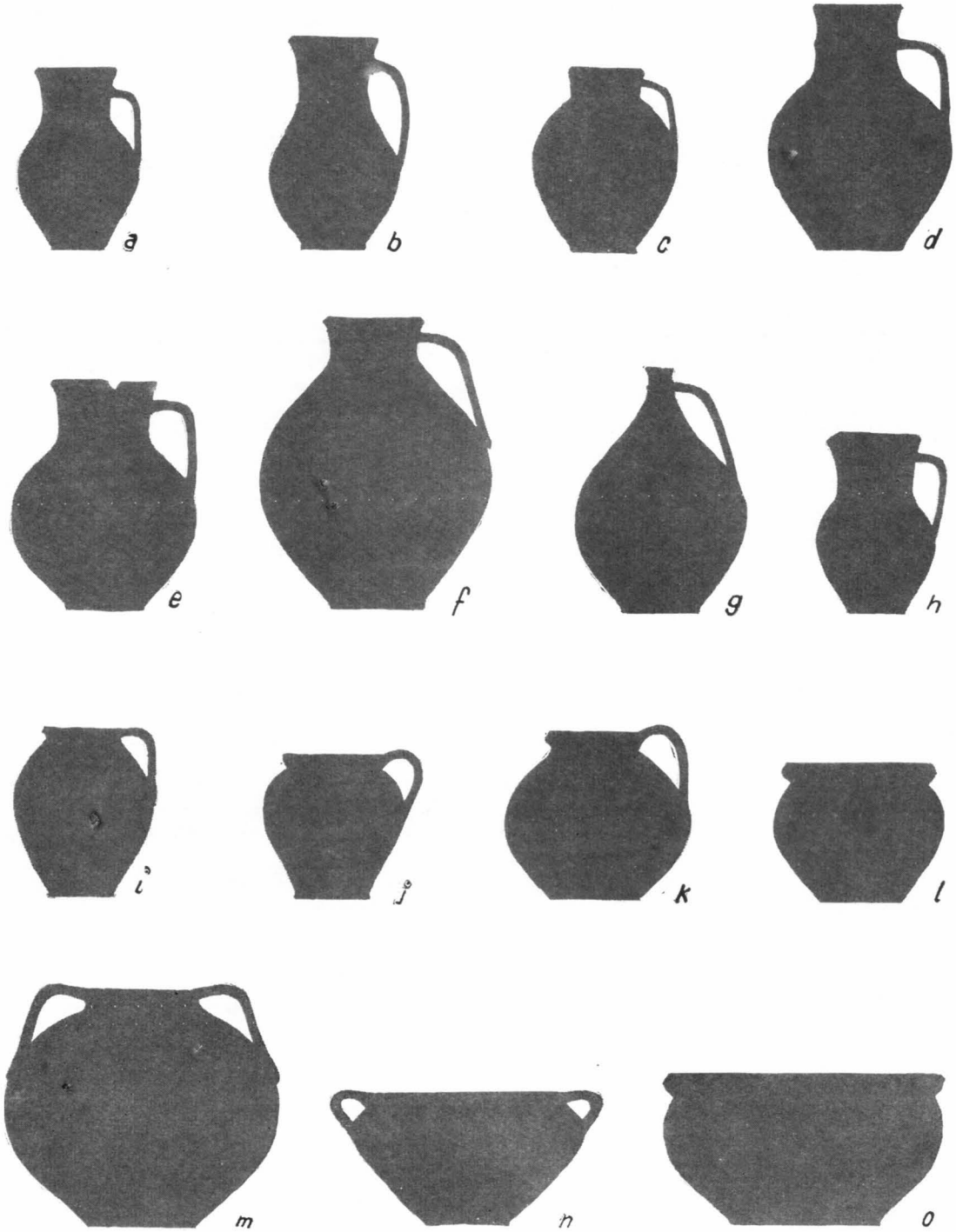


Abb. 2. — Gefäßprofile: *a*, *b*, *c*, Milchkannen (lăptare); *d*, *e*, *f*, Henkeltöpfe (chiupuri); *g*, Krug (ulcior); *h*, Kännchen (căniţă); *i*, Topf (oală); *j*, *k*, kleine Töpfe; *l*, Blumentopf; *m*, großer Topf; *n*, *o*, große Schüsseln (hărgaie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

auf dem Henkel und entwickelt sich nach beiden Seiten hin an seinem Ansatz. Manchmal kommt noch eine dritte Spirale hinzu. Bei der Verzierung des länglichen Halses ergibt sich ein Ornament, welches aus zwei in der Anfangslinie vereinigten Spiralen besteht.

Das geometrische Ornament, sei es mit dem Pinsel gemalt oder mit dem Verzierhorn aufgetragen, wird fast immer symmetrisch angeordnet.

Die pflanzlichen Ziermuster unterscheiden sich von den geometrischen durch ihre Aufteilung, da sie an keine Register gebunden sind und dem geometrischen Ornament, falls ein solches beigegeben ist, nicht Rechnung tragen.

Die Formen der Pflanzenornamente sind vielfältig. Das Baummotiv kommt in Form eines zierlichen Stammes vor, welcher sich in blattlose Äste verzweigt und in einer gekrümmten Spitze endet, die einen stilisierten Tannenzweig darstellt. Dieses Motiv wird in Poiana „Tannenbäumchen" benannt und ist von besonders dekorativer Wirkung. Von ihm gehen nach beiden Seiten die doppelte Ranke und die anderen Pflanzenmuster aus. Bemerkenswert ist, daß dasselbe Ziermuster auf einem Gefäß der Otomani-Kultur neben Oradea vorkommt und ebenso in der schwarzen Keramik der dakischen Latènezeit bekannt war. Es handelt sich hier um ein dekoratives Element alter Tradition. Außer diesem besonders interessanten Ornament herrschen in der Keramik von Poiana die Blattformen vor, seien es die buchtigen, dem Eichenblatt ähnlichen, oder die länglichen, die Blütenblättern oder Schoten gleichen.

Die Verzierung auf den Gefäßen von Poiana entsteht durch die Verbindung geometrischer und pflanzlicher Elemente, unabhängig davon, ob das geometrische Ornament gemalt oder eingeritzt wird.

Besonders hervorzuheben ist die Pflanzendekoration, welche sich über das ganze Gefäßt hin entwickelt. Das „Tannenbäum-

Abb. 3. — Verzieren mit Kalziumhydratlösung.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 4. — Verschiedene Muster.

chen" ist meistens der Ausgangspunkt von Pflanzenelementen — Blüten- und Baumblätter — die sich horizontal an einer durchgehenden oder unterbrochenen Ranke entlang fortsetzen, wobei man unbestreitbar die Neigung feststellen kann, die Fläche zu bedecken.

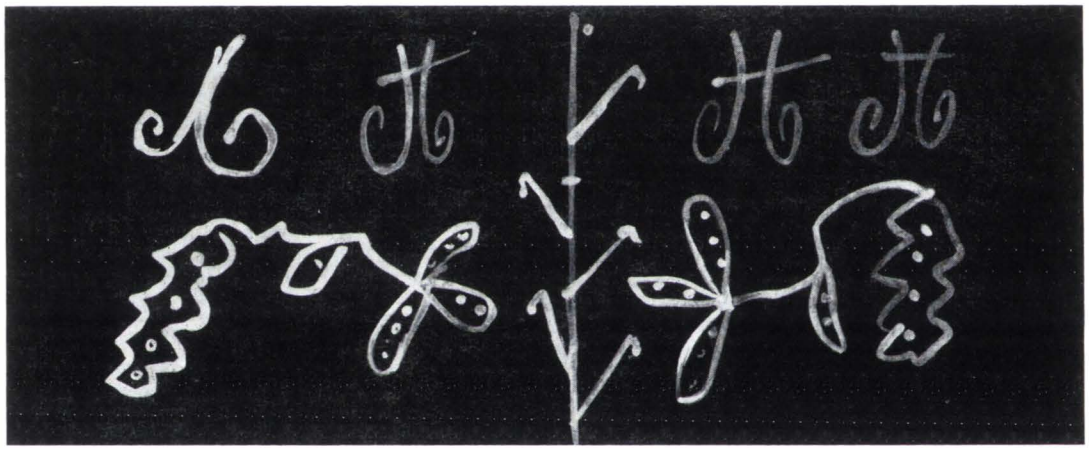
Zu der vom „Tannenbaum" gebildeten Achse sind die weiteren Elemente symmetrisch angeordnet: so liegen zum Beispiel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abb. 5. — *a*, Verziertes Gefäß; *b*, Verzierungsdetail

a

b



die drei Blütenblätter gleich neben der Achse. Nach beiden Seiten folgt je ein Blatt, das dann in ein buchtiges Blatt übergeht.

Betrachten wir weiterhin die Art und Weise der Kompositionen, so können wir feststellen, daß in einigen Fällen die Blätter unregelmäßig nach unten gerichtet, aneinandergereiht sind, während in anderen Fällen die Blätter oder Schoten fast unmerklich miteinander verbunden sind und in verschiedene Richtungen auseinandergehen.

Im allgemeinen paßt sich das Ornament der zu bedeckenden Fläche an, so daß die Blätter nicht die natürlichen Ausmaße beibehalten, sondern je nach dem vorhandenen Raum verlängert oder verkürzt werden.

Und nun etwas über die Werkzeuge.

Die Werkzeuge, derer sich die Töpfer in Poiana bedienen, unterscheiden sich in keiner Weise von denen der übrigen Schwarzkeramikortschaften. Das Töpferrad besteht aus einem großen Rad und einer

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

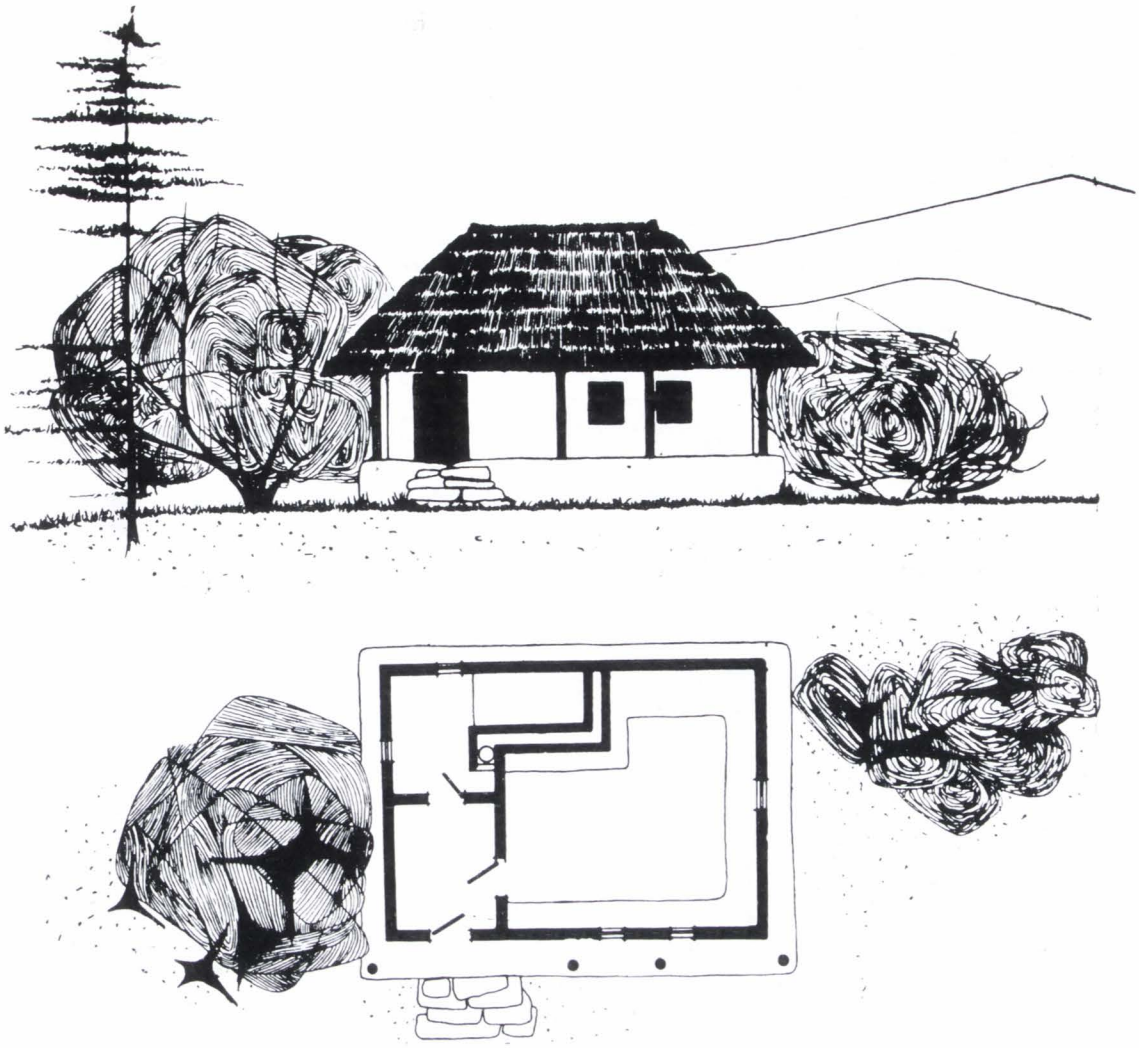


Abb. 6. — Aufriß und Ansicht eines Bauernhauses aus Poiana.

kleinen Scheibe (dem sogenannten „talger"), welche durch eine Achse miteinander verbunden sind. Die Umdrehung erfolgt auf einer Feuersteinplatte, der sogenannten „țăținä". Das Werkzeug, mit dem der Töpfer das Gefäß formt, der sogenannte „pieptene", ist trapezförmig mit leicht abgerundeten Ecken. Der Draht mit dem das Gefäß von der Töpferscheibe abgehoben wird, weist keinerlei Eigenarten auf. Mit der sogenannten „cocioarbă" ziehen die Töpfer die Kohlen aus dem Ofen. Zur Verzierung verwenden sie den „pieptene" und den Pinsel.

Der Töpferofen aus Poiana gehört einem anderen Ofentypus an als der der übrigen Zentren der Moldau. Er hat die Form eines Kegelstumpfes, besitzt eine einfach gestaltete Feuerstelle und ist in die Erde gegraben. Beim Graben des Ofens werden auf dem Grund ein oder zwei parallelepipedförmige Lehmbänke oder -böcke gelassen, die einerseits das Aufschichten der Töpfe erleichtern, andererseits zwischeneinander und mit der Wand Hohlräume bilden, in welche die Holzscheite hineingeschoben werden, so daß die Flamme auf die Töpfe schlägt. Die Öffnung zum Nachheizen ist

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

in den Abhang gegraben und ihr Ausmaß beträgt etwa 35/40 cm.

An einigen Orten, wo es keine Hügel gibt, wird der Töpferofen in die ebene Erde gegraben.

Dieser Ofentypus ist zweifellos eine Ableitung des Ofens mit einem einzigen Lehmbock in der Mitte, der sich dann durch den Mittelkanal zum Töpferofen von Poiana entwickelt hat. Ein ebensolcher Töpferofen, der aus einer etruskischen Siedlung stammt, wurde in Italien in Marzaboto bei Bologna entdeckt.

Abschließend betonen wir nochmals, daß die Keramik von Poiana zu der Gruppe schwarzer Keramik in Rumänien gehört, welche auf alter Tradition beruht.

Was die schwarze Farbe der hier besprochenen Keramik betrifft, so wird diese durch zwei verschiedene Verfahren hervorgerufen: ein chemisches und ein physikalisches.

Beim chemischen Verfahren wird, wie eine quantitative Analyse ergeben hat [1] das Fe_2O_3 zu FeO reduziert: $Fe_2O_3 + CO = 2FeO + CO_2$. Der physikalische Prozeß beruht auf der Ablagerung des Kohlenstoffs in den Poren des Gefäßes. Zu Schwärzung der Gefäße trägt jedoch auch die mehr oder weniger kleine Menge des Titan- oder Magnesiumoxides bei, welche im Lehm enthalten ist. So hängt die starke Schwarztönung bei den verschiedenen Gefäßen — vom hellen Stahlgrau bis zum tiefsten Schwarz — von der Menge der im Lehm enthaltenen Titan- oder Magnesiumoxide ab.

Die Bemalung dieser Keramik gehört zu den verhältnismäßig neueren jedoch sehr gelungenen Eigenheiten der hier angewandten Kunst.

Obgleich zwischen den weißen Verzierungen und dem schwarzen Grund ein starker Kontrast besteht, erwächst durch das Ornament die Harmonie, besonders wenn das Gefäß Patina erhält. Dadurch, daß der Töpfer die stereotypen Kompositionen meidet und bei jedem Gefäß neue Abarten bildet, während die Formen der Töpfe die überlieferten Elemente bewahren, wirkt diese Keramik besonders lebendig.

Die Ornamentik an sich gibt uralte Sinnbilder wieder, deren Sinn längst verloren gegangen ist, welche jedoch zu Deutungen berechtigen, wie es beim Tannenbaummuster der Fall ist, jene Form des schon bei den Thrakern bekannten Lebensbaumes.

Notes

[1] Florea Bobu Florescu, *Ceramica neagră lustruită de la Marginea.* (Die schwarze mit Feuerstein geschliffene Keramik von Marginea), Bukarest, 1958, S. 38—39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEUX SCULPTEURS POPULAIRES ROUMAINS

Gheorghe Aldea-Sarai

L'art populaire roumain, caractérisé par sa diversité infinie, renferme des objets qui éveillent un intérêt particulier.

Parmi les plus intéressants se trouvent de nombreuses pièces de sculpture, répandues dans presque tout le pays. A cette catégorie appartiennent les monumentales portes en bois, exécutées par des artistes de Gorj ou de Maramureş, les piliers et les ornements des maisons et des églises en bois, fréquentes dans les zones couvertes de forêts, les croix et les monuments funéraires, sculptés en bois ou en pierre, le plus souvent polychromes, dont des exemplaires exceptionnels ont malheureusement été perdus pour toujours, et enfin les objets usuels, confectionnés par les paysans pour satisfaire à leurs besoins quotidiens.

C'est ce qui explique pourquoi C. Brâncuşi, qui a été en contact avec ces phénomènes, a pu s'imposer et occuper la place qu'il méritait dans la sculpture et la civilisation contemporaine, et pourquoi son idée sur la sculpture coïncide avec la conception artistique du peuple roumain, en ce qui concerne la simplicité, la sobriété et l'équilibre décoratif.

Certaines œuvres d'art populaire ont été créées pour servir aux différentes manifestations traditionnelles — fêtes religieuses ou culte des ancêtres — et c'est justement le cas de ces croix ou «troiţe» qu'on rencontre aux carrefours, ou des croix funéraires, en bois ou en pierre, qui parsèment les cimetières de nos villages.

Dans le présent article nous nous occuperons de quelques croix funéraires en pierre, découvertes dans deux zones ethnographiques différentes et situées à une distance assez grande l'une de l'autre — mais qui attestent néanmoins l'existence d'un lien spirituel entre les artistes populaires de notre pays.

Dans le cimetière du village de Botiza, en Maramureş, à côté des croix tombales plus récentes, exécutées en bois, pierre ou métal, on trouve quelques croix plus anciennes, en grès, d'une forme qui diffère des autres. Ces croix ont un Christ crucifié sculpté en relief sur le côté occidental.

Elles sont l'œuvre de Conta Onisim, paysan qui a vécu vers le milieu du XIX-e siècle. Originaire de Botiza, il s'est révélé par ses réelles aptitudes artisanales et artistiques. Ses talents semblent s'être transmis aussi à ses fils Dumitru et Miron, habiles constructeurs de maisons et même innovateurs en technique, comme c'est le cas de son fils Vasile, qui avec des moyens propres a construit un moulin mis en mouvement par la force manuelle.

Exécutées en grès, pierre qui abonde aux alentours, les croix ont une hauteur qui varie entre 120 et 140 cm et une épaisseur d'environ 13 cm et portent sur le côté occidental une sculpture en relief, représentant un Christ crucifié, d'une simplicité, d'une naïveté et d'une force d'évocation qui rappellent les œuvres de l'époque romane.

Sur quelques-unes de ces croix on trouve, toujours en relief, les deux Maries, qui, placées de face, avec les mains jointes comme pour la prière, ne sont pas moins intéressantes que le reste de l'œuvre.

De son vivant, Conta Onisim a sculpté sa propre pierre tombale, dont la manière rappelle les pierres funéraires de l'antiquité, ou encore ces Christs crucifiés que l'on voit dans les niches des églises, tandis

REV. ROUM. HIST. ART., 1966, 3, 97—105

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Pierre funéraire sur le tombeau de Conta Onisim.

que par sa silhouette, ce monument présente des rapprochements avec les pierres funéraires du cimetière juif du village, aujourd'hui abandonné, mais où se trouvent encore de nombreuses pièces en bon état.

La manière personnelle dans laquelle il a réalisé cette sculpture nous incite à voir en lui un créateur authentique. Au niveau même de la croix, le Christ et les deux Maries acquièrent un relief très saillant, grâce à un effet d'ombre qu'il a su créer. La géométrie des contours donne à ses compositions une grande force expressive.

Il est possible que ce créateur populaire ait pris contact avec l'art des tailleurs de pierre ayant pratiqué leur métier tout le long de la zone sous-carpatique, qui s'étend entre le nord de la Moldavie et l'Olténie. Ce fait est difficile à établir. En tout cas, la rosette à six pétales, qui dans la zone mentionnée figure, tel un leitmotiv, sur presque toutes les croix, est présente aussi sur les croix de Conta Onisim.

A l'exception des initiales latines du Christ (INRI), d'ailleurs effacées sur un grand nombre de ces croix à cause des intempéries, il n'y a plus d'autres indications en lettres ou en chiffres, ce qui nous permet de supposer que l'artiste était illettré.

La création de Conta Onisim est primitive, et certains détails anatomiques (comme les yeux, la bouche, les doigts, les coudes, l'ombilic) accentuent la simplicité qui caractérise ses compositions. L'auréole, pouvant suggérer aussi bien les rayons qu'un ornement capillaire, complète avec un sens très aigu du décoratif la tête du crucifié et des personnages qui se trouvent au pied de la croix.

Les croix en pierre exécutées par l'artisan de Botiza gardent encore aujourd'hui leur fraîcheur et leur charme.

Le second artisan dont nous parlerons aujourd'hui est Mihai Grigore Berbec, originaire de Bădeni, région de Ploieşti.

Les ouvrages de ce sculpteur viennent compléter le trésor de l'art populaire roumain, pouvant être considérés comme particulièrement précieux.

Elevées dans une zone où persiste encore très vive la tradition de la pierre sculptée, notamment sur le versant sud-est du côteau d'Istriţa, les croix de Grigore Mihai Berbec nous surprennent par l'art avec lequel elles furent exécutées.

Afin de mieux apprécier l'œuvre de ce sculpteur qui est mort en 1888, à l'âge de 56 ans, dans son village natal, nous décrirons quelques exemples.

La Belle Croix, située sur le sommet du côteau d'Istriţa, sur le chemin qui mène de Bădeni à Tisău, fut érigée le 14 septembre 1880, pour perpétuer la mémoire de l'artiste et de sa femme, Andreiana.

Cette croix est un véritable monument, formé de quatre pièces distinctes: *a)* la croix proprement-dite, haute de 75 cm,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Marie aux pieds du Christ crucifié (détail).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Christ crucifié (détail).

portant les images du Christ crucifié à l'ouest et de la Vierge Marie à l'est; *b)* un corps ayant une hauteur de 108 cm, où figurent les trois archanges — Michel, Gabriel et Raphaël — sur les côtés nord, sud et ouest et les saints Constantin et Hélène, protecteurs de la croix, sur le côté est; *c)* le socle, haut de 57 cm, avec une tête de mort sculptée sur le côté ouest et; *d)* la « piua »*, enfouie sous terre, dont le rôle est de soutenir l'ensemble.

Le relief, d'une épaisseur d'environ 2 cm, et même plus plat par endroits, témoigne du souci de ne pas contrevenir aux canos de l'église chrétienne orthodoxe, qui interdisait la représentation et l'adoration des idoles sculptées en ronde-bosse, interdiction dont le but était de combattre le polythéisme ou le retour aux anciens mythes religieux qui avaient précédé l'ère chrétienne et qui sévissaient encore.

L'artiste ne s'est pas préoccupé des détails anatomiques. Le tout a été élevé au rang de symbole de l'éternité de la vie de l'au-delà, des souffrances et des espoirs humains.

La hauteur totale de *La Belle Croix* est de 240 cm. Les caractères employés dans les inscriptions sont cyrilliques. Sur le côté est de la seconde pièce se trouve

* La « piua » est un socle en pierre, ayant la forme d'un prisme creusé, afin d'y introduire la croix; cette partie est généralement enfouie sous terre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'inscription en relief: « RIDICATA DI GRI[G]ORE MIHAI CU SOȚISA ANDREIANA » (Elevée par Grigore Mihai avec son épouse Andreiana), tandis que le côté ouest porte l'inscription, toujours en caractères cyrilliques: « Cette croix protège le monde entier, la croix est l'ornement de l'église, la croix est la domination des empereurs, la croix est la force des croyants ». C'est un véritable hymne dédié à la croix.

La partie supérieure, c'est-à-dire la croix proprement-dite, rappelle par ses rayons les croix en stuc ou en métal que l'on voit dans les églises chrétiennes, surtout dans les églises catholiques.

Il serait important de rappeller que sur cette croix on discerne des traces de couleur. Ce fait indique qu'à cette date (1880) les croix en pierre étaient polychromes, tradition qui se maintient encore de nos jours.

La Croix aux Poussins, datée 1883, se trouve au cimetière du village de Greceanca, dans le district de Mizil et fait également partie de l'œuvre de Grigore Mihai Berbec. Cette croix, particulièrement intéressante, représente une continuation des anciennes traditions; elle consiste en un groupe de trois croix — d'où son appellation roumaine de « troiță », ou le nom de « Croix aux poussins et bonnet » que lui ont donné les gens du pays.

Comprenant deux pièces: la croix aux poussins et la « piua », cet ouvrage est un exemple brillant de la maîtrise avec laquelle son auteur a su composer l'ensemble et disposer les personnages sur les deux côtés de la croix.

Le côté ouest représente le Christ crucifié, les deux Maries à ses pieds et un crâne, symbole de la mort implacable, à sa base. Des deux côtés, les croix-poussins, représentent les deux larrons qui furent crucifiés avec le Christ.

La partie supérieure, « le bonnet », porte l'inscription suivante en relief avec des caractères cyrilliques: « GOLGOFTA — CRUCEA LU STA[N]CIU BADINI VOICA CHIRA — 1883 » (Golgotha, Croix de Stanciu Badini Voica Chira — 1883). Le côté est représente la Vierge Marie, en relief, portant sur la tête la couronne d'impératrice, ayant les archanges Michel (MIHA) à sa droite et Gabriel (GAVR) à sa gauche, exactement du côté opposé aux larrons crucifiés, sur les croix-poussins. En haut (sur le « bonnet ») il y a un ange, et des deux côtés, sur les bras de la grande croix, deux rosettes à l'intérieur desquelles est écrit MA-RIA.

Fig. 4. — Croix funéraire.

En respectant le principe de la composition symétrique, dicté par la forme même de la croix, et en se servant avec ingéniosité de la décorativité des costumes, des rosettes, des ailes des anges et même des bordures et de l'écriture cyrillique en relief, cet artiste populaire si doué fit preuve d'une grande force créatrice. Il savait que toute asymétrie aurait nui à l'ordre qui se dégage de ce véritable chef-d'œuvre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — La Belle Croix (1880). Détail sur la face nord, représentant l'Archange Gabriel.

Fig. 6. — La Sainte Vierge (détail sur la face est de la croix de Lisandra et de Ionu). Village de Greceanca.

Exécutée en une pierre plus dense que *La Belle Croix*, *La Croix aux Poussins* de 1883 garde encore les traces des instruments avec lesquels elle fut taillée, et, ce qui est encore plus important, les traces des couleurs: jaune, rouge et bleu (du côté est).

La Croix du Moulin Pietroasele, district de Mizil, fut élevée le 1er mars 1882, par Ivaşcu Dragomir, sa femme Marie et sa fille Sanda, ainsi qu'il en résulte de l'inscription cyrillique sculptée sur le côté occidental: « RIDICATA DE IVAŞCU DRAGOMIR CU SOŢISA MARIA ŞI FATA SANDA ».

Ayant une hauteur de 221 cm, cette croix représente sur le côté ouest la Sainte Trinité: le Christ crucifié, avec le crâne à ses pieds, le Père qui le bénit, au-dessus, et sous la main droite du Père, le Saint Esprit, qui cependant nous fait penser

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — La Croix aux poussins (1883) — face est.

plutôt à l'aigle figurant sur l'emblème de la Valachie.

Du côté est on voit la Vierge Marie encadrée par deux anges (sur les bras latéraux de la croix). On est frappé par la grande ressemblance qui existe entre ce portrait et celui qui figure sur la Croix aux Poussins de Greceanca.

La dernière pièce du sculpteur est encastrée dans la troisième marche du clocher de l'église de Cilțești. On peut supposer que le Christ, sculpté sans doute du côté opposé, est encore en bon état.

Nous avons décrit quelques exemplaires parmi les milliers de croix de pierre qui sont répandues dans notre pays, et surtout

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. — La Croix aux poussins — face ouest.

dans la zone sous-carpatique du sud, monuments qui furent exécutés par des artisans doués, dont les descendants travaillent encore de nos jours dans le village de Ciuta, sur la vallée du Buzău, dans les villages situés sur le côteau d'Istriţa, à Albeşti — Cîmpulung et ailleurs.

La tradition de la sculpture en pierre, qui s'est développée aux XVIIe et XVIIIe siècles, se maintient, quoique avec des résultats de moindre importance, jusqu'à nos jours.

Le relief est harmonieusement rehaussé par la couleur, et même un visiteur non avisé peut se rendre compte de l'existence d'une école de sculpture populaire, qui s'est formée le long des siècles sur le territoire de la Roumanie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — La Croix aux poussins — détail.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DESSINS DE DELACROIX AU MUSÉE D'ART DE L'ACADÉMIE

Radu Ionescu

Le siècle qui vient de s'écouler depuis la mort de Delacroix fait possible l'analyse, sans parti pris, de l'héritage artistique du grand peintre. Tandis que l'œuvre de tant d'autres artistes a sombré dans l'oubli, le juge le plus sévère et le plus impartial que nous appelons le Temps créa, pour son œuvre, une perspective qui nous la fait voir dans tout son grandiose resplendissement.

Chef incontesté de l'école romantique, situé entre des partisans passionnés et des détracteurs aveugles et véhéments, Delacroix, incomparable entre les artistes français de son époque, s'impose à notre attention non seulement par ses œuvres définitives, vastes et minutieusement élaborées, mais aussi par ses croquis sommaires, j'oserais dire sténographiques, qui évoquent des lieux et des gens rencontrés au hasard de ses pérégrinations à travers l'Europe ou l'Afrique du nord, et par les esquisses des tableaux qu'il imaginait et qu'il n'avait pas le temps de parachever tout de suite.

Peintre, dessinateur, écrivain, Delacroix est également important dans tous ces domaines. Il va sans dire que l'œuvre du peintre est au premier chef ; ensuite celle de l'écrivain, qui par la grande richesse d'idées qu'on y trouve fait encore aujourd'hui preuve d'une vigueur et d'un intérêt particuliers, tandis que l'équilibre et l'élégance spontanée de la phrase le situent parmi les grands auteurs contemporains.

La partie la plus importante des dessins de Delacroix est tout aussi intimement liée à l'œuvre du peintre qu'à celle de l'écrivain. Le Journal abonde en notations lapidaires qui cherchent à consigner un mouvement, une attitude surprise en passant ou une harmonie heureuse de couleurs. Mais des impressions semblables, qu'il considère dignes d'être retenues sont notées souvent à l'aide du crayon du dessinateur. Etudiés de ce point de vue, les dessins de Delacroix sont de véritables pages de journal. Par leur spontanéité et en même temps par leur caractère de confession, nous sommes enclins à les considérer comme les plus intéressantes et éloquentes des œuvres dessinées du maître.

Dans une deuxième catégorie s'inscrivent les dessins poussés, dont l'aspect nous fait réaliser la présence d'une œuvre définitive, menée à bout dans cette technique tout aussi bien qu'elle aurait pu être dans celle de la peinture. A ces œuvres sont intimement apparentés les dessins lithographiques.

Enfin, une troisième catégorie comprend les études d'atelier, exercices journaliers de tout artiste depuis le début et jusqu'à la fin de sa carrière. Les pièces les plus importantes de cette catégorie sont celles qui permettent d'établir une parenté avec les œuvres définitives, pour lesquelles elles représentent des études ou des étapes préparatoires.

Quoique la moindre pièce de l'œuvre de Delacroix ne soit pas dépourvue d'intérêt, nous prenons la liberté de considérer plus importants, par les données qu'ils renferment autant que par la maîtrise de l'artiste, les dessins spontanés, ceux qui font pendant au Journal. Dans cette catégorie de première importance nous pensons devoir comprendre également les études qui nous font suivre la manière de Delacroix d'accomplir une œuvre, soit par les détails qu'il étudie longuement, soit par les variantes schémas des compositions.

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 107—117

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Études de monnaies antiques.

Le nombre de dessins de Delacroix conservés dans les collections et les musées roumains est très réduit. C'est la seule raison qui nous fait penser qu'en publiant les douze pièces conservées au Musée d'Art de l'Académie — donation du professeur Georges Opresco — nous contribuons de cette manière à les faire connaître en dehors de notre pays.

L'impossibilité momentanée d'étudier ces dessins en les comparant avec ceux qui sont conservés dans d'autres pays, ou même aux peintures, nous fait rédiger seulement un catalogue sommaire. Bien souvent nous ferons des références à Robaut [1], ce biographe de l'œuvre de Delacroix étant encore, après trois quarts de siècle, la source principale de renseignements en ce qui concerne l'œuvre du grand maître.

CATALOGUE DES DESSINS

I Œuvres inspirées des planches lithographiques ou des œuvres appartenant à d'autres artistes

1 ÉTUDES DE MONNAIES ANTIQUES

lavis sépia sur papier jaunâtre. 203 × 303 mm

en bas, au milieu, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 337.

Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n° 24, en 1964.

Bibliographie: cf. Robaut 1821/33, 1824/109, 1825/144—148.

C'est pour la première fois en 1821, que Robaut mentionne une planche — dessin à la plume — avec un sujet semblable. Remarquant chez Delacroix cette forte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

passion pour les antiques, le baron Schwiter, son bon ami, lui donna en 1824, en échange d'une aquarelle que celui-ci venait de brosser, un album avec des planches lithographiques à sujets antiques. Ce sont ces détails qui nous font supposer ce dessin de l'année 1824 ou 1825. Comparée à d'autres études avec le même sujet, la nôtre nous paraît tout à fait remarquable.

2 ÉTUDES DE COSTUMES ANTIQUES

dessin à la plume sur papier blanc.
182 × 245 mm
en bas, à droite, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 1190.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n° 23, en 1964.

L'éclat et la somptuosité des costumes antiques ou orientaux ont attiré toujours Eugène Delacroix. La planche dont nous nous occupons est assez difficile à dater puisqu'on trouve de pareils dessins dès 1827 *(La mort de Sardanapale)* et jusqu'à la fin de la vie de Delacroix. En plus le graphisme anguleux et lapidaire de notre planche ne se rattache pas à une certaine époque. Un dessin fort ressemblant se trouve au Fogg Art Museum, n° 107/1961. Il est publié et reproduit dans le catalogue des acquisitions faites entre 1959 et 1962.

3 ÉTUDES POUR « LA CHASSE AU LION »

dessin au crayon sur papier blanc.
235 × 360 mm
en bas, à droite, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 335.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n° 21, en 1964.
Bibliographie: cf. Robaut 1854/1242 et la planche n° 1.

Fig. 2. — Études de costumes antiques.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Études pour « La chasse au lion ».

Fig. 4. — Tête de lionne.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — Études de chevaux.

Rubens, collection Klassiker der Kunst, p. 115.

Ce sujet, traité plusieurs fois par Rubens, attira souvent l'attention de Delacroix, preuve les notes consignées dans son journal. C'est en 1855 que Delacroix exposa une composition intitulée *La chasse au lion*. D'ailleurs nous considérons superflu d'insister sur l'intérêt spécial que Delacroix portait à l'œuvre de Rubens. Le même motif, un homme surpris en attitude plongeante, apparaît d'ailleurs aussi dans la peinture de la Galerie d'Apollon. Une étude, peinte à l'huile, conservée dans la collection de Madame Germaine Seligman à New York, reproduite dans le Connoisseur, août 1964, p. 235, marque, encore une fois, l'intérêt que Delacroix porta à ce sujet.

II ÉTUDES D'ANIMAUX

4 Tête de lionne

dessin au fusain sur papier blanc. 330 × 182 mm
en bas, à droite, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 366.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n° 25, en 1964.

Bibliographie: cf. Robaut 1827/243, 1828/264.

5 Études de chevaux

dessin au crayon sur papier blanc. 100 × 264 mm
en bas, à gauche et au milieu, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 1200.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n° 26, en 1964.

Bibliographie: cf. Robaut 1823/71—76.

Dans l'œuvre dessiné de Delacroix les études animalières sont bien fréquentes; les premières en date, représentant des chevaux, sont de l'année 1823.

III ÉTUDES D'ATELIER, PROJETS DE COMPOSITIONS, ÉBAUCHES

6 Jeune homme assis

dessin au crayon sur papier jaunâtre. 117 × 90 mm
en bas, au milieu, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 331.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n°. 17, en 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Jeune homme assis.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — Nu d'homme.

Nous n'avons pas rencontré chez Robaut, ou dans les catalogues de dessins, une œuvre apparentée à celle-ci. La minutie du rendu et le caractère impersonnel du dessin nous obligent à le situer au commencement de l'activité de Delacroix. La maîtrise du dessin chez Delacroix, évidente dans notre étude, s'épanouit, dans un autre dessin — étude au lavis d'après un Arabe accroupi — conservé au Louvre, mais combien plus libre, plus personnel que le nôtre.

7 Nu d'homme

dessin au crayon sur papier jaunâtre.
170 × 210 mm
en bas, à gauche, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 332.
Bibliographie: cf. Robaut 1822/49.

Nous sommes tentés de considérer ce dessin une esquisse préparatoire pour le personnage qui figure auprès de la barque de Dante, dans la grande composition du maître, ou peut-être, pour Héliodore de la Chapelle des Saints-Anges de Saint-Sulpice.

8 Étude pour un plafond

dessin au crayon sur papier jaunâtre.
190 × 265 mm
en bas, à droite, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 338.
Au bas du dessin annotation écrite par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 8. — Étude pour un plafond.

Delacroix : « remontez jusque là le trépied et l'homme mort ».

9 Études pour « Samson et Dalila »

dessin au crayon sur papier transparent.
192 × 331 mm
en bas, à droite, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 334.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n° 20, en 1964.
Bibliographie : cf. Robaut 1843/784, 1854/1238—1239.

Ce sujet préoccupa longtemps Delacroix. Un premier dessin est de 1843, tandis que d'autres portent la date 1854, la même que le tableau. Le dessin que nous venons de présenter se rattache de fort près aux études enregistrées par Robaut.

10 Études pour « Les massacres de Chio »

dessin au crayon sur papier jaunâtre.
218 × 320 mm
en bas, à droite, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 336.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, n° 19, en 1964.
Bibliographie : cf. Robaut 1824/91—95.

Cette composition, qui représente l'hommage de Delacroix aux victimes de l'île de Chio, est un des sommets de l'œuvre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Études pour « Samson et Dalila ».

Fig. 10. — Études pour « Les massacres de Chio ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. — Études de nus.

du grand peintre qui, de cette manière, se solidaris a avec les attitudes protestataires de tout le monde vis-à-vis des barbaries ottomanes. A cette époque le tableau, du point de vue métier, fit un si grand effet sur les contemporains que Théophile Gautier affirmait qu'il « fera trembler les perruques des peintres classiques ». En faisant présenter son tableau au Salon, Delacroix vît, déjà accrochée, une toile de Constable ; profondément ému, il obtint l'autorisation de retirer son tableau. Quatre jours plus tard il le rapporta complètement refait du point de vue chromatique.

11 Études de nus

dessin au crayon gras sur papier brun. 179 × 350 mm
en bas, à droite, la marque de l'atelier Delacroix (E.D.) inv. 188.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, nº 17, en 1964.
Bibliographie: cf. Robaut 1818/18, 1849—1853/1844—1851.

Dans les années 1849—1853 Delacroix fut chargé de la décoration du plafond du Salon de la Paix, grande pièce faisant partie de l'Hôtel de Ville de Paris, détruit, malheureusement, à l'occasion de l'incendie de 1871. Outre la grande composition centrale, Delacroix représenta, sur huit surfaces de plus petites dimensions, des divinités bienfaisantes. Nous estimons nos croquis des dessin préparatoires pour ces figures, où un vague souvenir de Michel-Ange est évident. Par la maîtrise de la ligne, la sûreté et la vigueur du dessin, ces études se rattachent à l'époque des plus importantes créations de Delacroix.

12 Études pour « Les massacres de Chio »

dessin à la plume sur papier transparent. 240 × 310 mm, inv. 333.
Exposé au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, nº 18, en 1964.
Bibliographie: cf. Robaut 1824/91—95.

La sûreté et en même temps le manque

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

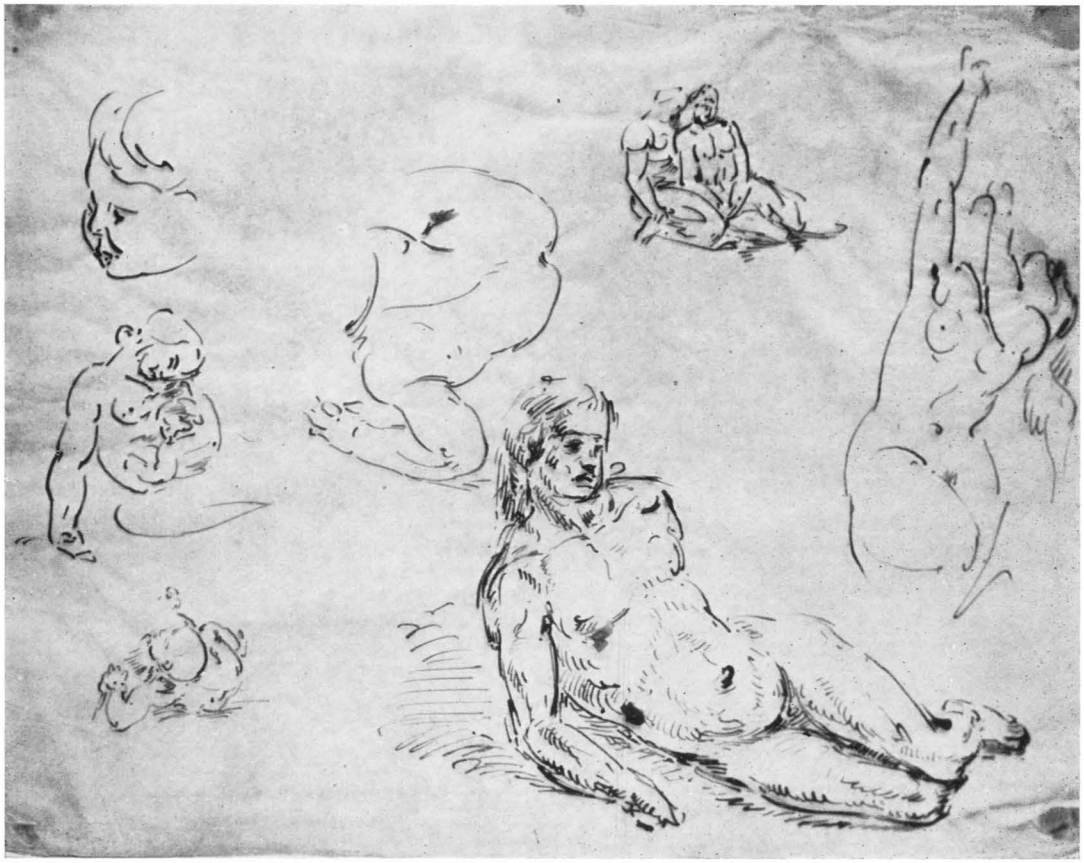


Fig. 12. — Études pour « Les massacres de Chio ».

d'expressivité de la ligne nous fait supposer ce dessin d'être un décalque fait par Robaut d'après un dessin original de Delacroix.

Notes

[1] Robaut, Alfred, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies, catalogué et reproduit par . . .*, Paris, Charavay Frères, 1885, LXII + 537 p. + pl. + ill.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THE *MOȘ* IN THE ROMANIAN POPULAR THEATRICAL ART

Olga Flegont

At the end of the mediaeval period, Romanian popular theatrical art, ranging from the grotesque masquerade to the subtle art of parody of the ancient images and modalities that stood at its origin, evolved especially towards a comic style of wordly revelry. Masks, costumes and accessories, pantomime scenes, the illustration and interpretation of the plot and the dramatic improvisation belong to an excessively comic theatrical vision that points both to the sense and the long-standing evolution of ritual plays with masks. The comic style, represented by the fantasy and spirit in which the masks are created and the drollery by which the characteristic action or significant gesture is grasped, has developed from the continuous practice of imitating for a long time the heroes and forms of the ancient theatre, which stood at the basis of the peasant plays with masks of the mediaeval period. The allegorical and illustrative mode in which the contemporary peasant masquerade is presented has resulted from the introduction of new life contents in the traditional symbolic structure of theatrical images of archaic origins. Against the grotesque schemata of plots and heroes of ancient peasant plays with masks, new heroes and dramatic improvisations with comic aspect have anonymously developed; thus, there occurs a phenomenon of transition from the conventionality of theatrical image of archaic origins to the unexpected fantasy of images inspired with true life.

With time, detached from their initial sense, the ancient theatrical images are transformed, but their structure resists as a conventional schema, a fixed pattern that maintains its archaic, symbolic modality; the live process reflecting reality is obtained by parody of *the model-images*. "Dès que les recherches ont pu être poussées en divers pays d'Europe sur le processus de la création chez les artistes populaires, il est apparu, en effet, qu'ils avaient presque toujours eu besoin de *points de départ*, de documents intermédiaires entre eux-mêmes et la réalité. Dimensions, volumes, valeurs, couleurs, mouvements, jeux de lumière, perspective, sont difficiles à figurer sans l'aide d'une traduction intermédiaire . . ." [1]. When a *model*, a document, an "intermediary factor" comes between the popular theatrical creation and reality, it is not a foreign element, an interpretation alien to reality, but the inner structure itself of the theatrical image of archaic origin. Both the downfall of the initial, archaic theatrical forms and the new, live, original creation in popular theatrical art are expressed in burlesque imitation, *the parody*. The traditional patterns no longer delimit the play according to ancient customs: when the archaic forms of popular theatrical art break down, the ritual performance with masks openly evolves, by the unfolding of the heroes as variants of the initial theatrical image or by the creation of new phases in the history of this image, upon its archaic functional structure.

Though the process of appearance and development of Romanian popular theatrical art originated in very ancient times, the information forming the basis of historical research in this field is supplied by later sources. Historical information, very scarce before the 18th century, mainly consists of casual mentions and descriptions of traditional peasant ways and feasts in

REV. ROUM. HIST. ART. 3, 966, 119—131

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — The *moş* with the *turca* — North Moldavia.

the late mediaeval period. The works of Moldavian and Wallachian chroniclers, anonymous chronicles, manuscripts and printed books of old Romanian language and literature, Romanian and foreign lexicons and books of history include evidence of old peasant revelries and plays in the villages and at the boyar's or the prince's court. To the strains of bagpipes and kid-hide drums, the heroes of ancient rites with idols and masks, *turca* or *brezaia* [2], *borăcenii* and *căluşarii* [3], *caloianul* [4], *paparudele* [5], *drăgaica* [6], *unchiaşii*, *moşii* or *moşnegii* [7] celebrated the fertility of fields and flocks, the equinoxes and solstices of Nature's calender, the succession of the seasons and the course of the stars. Old forms of popular theatrical art, the peasant plays with masks of the mediaeval period, were closely related to the people's occupations and to tribal or clan relationships. They maintained the traces of their ancient origin and formed the link between the extinct art and civilization of ancient times and the contemporary theatrical creation, between the ritual dances with masks, which developed within the pastoral and agricultural communities or confederations towards the end of the first millenium, and the popular dramas of the 19th century: the peasant *irozii* or *Viflaim* [8], *jocul păpuşilor* [9] and *jienii* [10].

The archaic theatrical forms first appeared among the rites of the prehistoric populations which peopled the land of the Carpathians and the banks of the Danube, then steadily evolved within the ancient civilization of the Thracian and Geto-Dacian tribes. They kept on changing in the presence of the ancient Greek and Roman civilizations and later on developed under the influence of the Byzantine and Slav cultures. The process by which the older forms of popular theatrical art appeared and became established, is considered as a continuous action, a constant combining and imitation of the theatrical images due to an impulse coming from connections with the great art of the antique and mediaeval theatre, but detached from the time and space that produced it. In *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, Waldemar Liungman maintains the theory of the circulation and borrowing of the forms of universal culture, illustrating it by his thesis on the origin of plays with masks in the Middle Ages, in southern and central Europe. Starting from the banks of the Euphrates, the ancient Assyrian myths and legends spread throughout the Ancient East. From Babylon and Sumer they made their way along the trading routes of Asia Minor, reaching the islands of the Aegean Sea and the shores of continental Greece, borrowing schemata, plots, themes and heroes from Hellenic mythology, and then penetrated into Thracia and northern Dacia. Under the different conditions of time and space of the barbarian world, the known cycles of the classical cultures of antiquity are repeated. As secondary derivations of the cult of Dionysus, appear-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ing from the integration of forms of the archaic Greek theatre into the ancient magic rites of the local populations, the Middle Ages peasant plays with masks seem therefore to arise from the phenomenon of the circulations of forms, from the borrowing of theatrical schemata of high ancient civilizations [11]. This thesis is refuted by ancient clues in the plays with masks of the mediaeval period. Elements of primitive theatrical art appeared and became established in the archaic rites of the Carpatho-Danubian regions long before the latter came into contact with the Greek and Roman civilizations. Although the primitive theatrical forms of the local civilizations did not develop separately but under the influence of similar manifestations of the classical culture of antiquity, the similitudes observed between certain archaic rites and the Greek Dionysia and Roman feasts cannot be relied upon in order to demonstrate the thesis of the circulation and actual borrowing of those spectacular modalities.

At present, investigations on the history of Romanian popular theatrical art show that the problem of the origins of Middle Ages peasant plays with masks is still in the stage of preliminary controversy and hypotheses. If, however, in a historical and comparative analysis, the conventional, typologic notion of Dionysia and of Saturnalia from the classical civilizations are extended and transformed into historical categories, the contents of the terms become superimposed and confused: the genuine sense of the play is replaced by similar motifs from the mythology of ancient civilizations. The identity of theatrical forms and modalities is only apparent; the link between the 'satyr' of the ancient Hellenic funerary plays and the *moș*, the 'old man', of the Romanian death-watch is only an evidence of the analogies existing within the process that led to the appearance and formation of the theatrical images in the ancient Indo-European rites. Comparative forms of theatrical art that have developed under different conditions of time and place but in identical economic and social circumstances, do not implicitly lead to the conclusion of a common, sole origin.

Fig. 2. — The *moș* with the 'bear' — North Moldavia.

In the history of the image of man in Romanian popular theatrical art, the *moș*, the grotesque hero, represents a phase that brings to a close the long evolution of a myth with an ancient and universal origin. This hero is the link between the syncretism of prehistorical art and culture, and the popular theatrical creation of the Middle Ages, between the mythical heroes of ancestors' worship and totemic rites, and the heroes of the peasants' masquerade pageants of the 19th century: the *harapi*, (Arabians or Africans, 'black men') and *arnăuți* (Albanian mercenary soldiers), the 'priest' and the 'doctor', the 'tradesmen' and the 'gypsies'. Starting with the group plays of the *unchiași* on death-watch and

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

up to the joyful pageants of the *moşi* and *moşnegi*, the 'old man' is always the central figure. In the dance with masks of the *căluşari* ("der vermummte Kolloschärentanz") he appears alone — the *bloj* (dumb man) either with a heron mask on ("Reigerkopf")[12] or with the *turiţa* (a minute symbol of the *turca*, made of rabbit fur). The *moş* also appears in the ancient couple — *moşul măscărici* (buffoon)[13] with the *turca* or *brezaia*, the *moş* with the 'bear' — or later in the comic pair — the *moş* and the *baba* (old woman). *Moşul paiaţă* (the clownish old man) is a hero in the group play of *Viflaim* and of the 'puppets'. The *moş*, this strange or waggish old man, always with violent reactions, displaying a devastating vital force, is the kaleidoscopic proliferation of an ancient archetype.

The *moş* is a constantly distinct hero in all Romanian popular plays. Dimitrie Cantemir's *Descriptio Moldaviae* comprises the oldest record of the *turca*, at the beginning of the 18th century (1716). There appears a seemingly singular hypostasis, a unique figure representing the two heroes, the fabulous animal and the *moş*: "Namque die natalitiis Domini sacra, cervino capiti cornuto larvam attexunt e variegato linteo consutam, et sat longam, ut pedes quoque portantis tegat. Hanc ita constructam alius senis gibbosi larvam gerens ascendit, et magno cum comitatu cunctas plateas domosque saltando et ludendo peragrat"[14]. In the Wallachian variant, mentioned at the same time by Antonmaria del Chiaro of Florence, the *moş* is as always a distinct hero: "Due sono i principali Personaggi che rappresentano l'azione; uno che ha adattato alla bocca un becco di Cicogna, e che a tempo di suono fa battere come nachere; e di quando in quando va saltellando, e montando addosso all'altro, il quale ha una lunga barba posticcia. Il primo di costoro si chiama in Valaco, *Clanza*, e il secondo della barba, appellasi, *Unchiàs*, e questo ultimo nome in Lingua nostra significa, *Vecchiardo*"[15].

The couple, the *moş* and the *brezaia*, quoted in the *Condica limbii rumâneşti*[16], and by extension the *moş* and the 'goat' (*turca* or *brezaia*) belong to the common popular traditions and performances of the whole South-Eastern Europe: ". . . The same 'goats', the same 'old men', evidence of a very old, common culture"[17]. At the end of the 19th century, the goat and the old man figured among the theatrical images not only of the whole Balkan peninsula, of the northern and southern Slavs, but also of the extreme ends of this zone of ancient culture, in Armenia and Sicily. In Armenia *Этцанарзр*, the goats' dances, were performed to the strains of flutes and drums by men dressed up in the skins and heads of wild goats, and accompanied by a small, hunchbacked old man, with a fleecy mask over his face and a stalwart staff in his hand[18]. In Sicily a *picuraru* (shepherd, *păcurar* in Romanian), enveloped in goat-skins ". . . e con tutte le campane di bronzo e di ferro delle sue capre e delle sue vacche attacate alla cintura . . .", descended from the mountains on carnival day, jumping and hopping along the village streets[19]. The heathen masquerade in which the archaic couple, the *moş* with the *turca* or *brezaia* evolved, was proscribed by the canons of the Trullan Council held in Constantinople in 692 A.D., which put "*cervulum et vetulam facere*" under interdiction throughout the whole European area; but the image of the *moş* in its ancient phases is indicative not only of totemic origins but also of much stronger origins in the worship of the dead. The *unchiaşi* — the 'old men' in the death-watch plays — likewise stood at the origin of the hero's story and this interference appears as a distinctive trait in the structure of the theatrical image.

The days for the commemoration of the dead are called *moşi* (All Souls' Days) in the popular Christian calender: on Whitsuntide, in autumn, in winter. Towards the end of the 19th century, on the days commemorating the dead, small pieces of

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Carved wooden mask for the death-watch — Nereju-Vrancea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — The *moș-neag* — Neculele-Rîmnicu Sărat.

bread made of dough pricked with a pipe of elder or reed, and kneaded into the shape of man or outlined with human figures were spread with honey and given as alms to the poor. In some parts of Wallachia, around a fire lit in the courtyard, the children used to dance with a large bread doll, *uitata*, the 'left over' for the dead whose names had not been commemorated. Just as *caloianul* or the earthen doll was the plastic representation of the 'keys to the rain', so the 'left over' was the symbol of the common alms given in memory of all the forgotten *moși* [20]. *Moș*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — The *unchiaş* — Bîrseşti-Topeşti.

means not only an old man, grandfather or great-grandfather, but also an old man who had died long ago in the family. This sense of ancestor, or *strămoş*, is still further intensified up to its abstract sense in the word *unchiaş*. In death-watch plays the dead old man of long ago, with tribal and blood ties going back to ancient times, returns to life in the figure of the *unchiaş*, considered as resuscitated and alive.

According to an ancient tradition, in the villages of Moldavia, Oltenia and Maramureş and especially in the region of Vrancea, the *unchiaşi* play — a theatrical ceremony of archaic origin — was performed in death-watch nights. With long staffs in their hands, wrapped in rugs, girded with plaited ropes and walnut leaves, and wearing wooden masks carved by skilled coopers and wooden-pail makers, the mountain peasants represented the procession of the old dead men returning to the village to watch the dead. In the mediaeval period, the death-watch was a custom of general practice in Moldavia, Wallachia and Transylvania [21]. In the days of yore, the death-watch, announced by the playing of flutes and the loud call of the mountain horn, started at sunset and ended at sunrise. The villagers gathered round the fire lit in the dead man's courtyard and alms were given; then feasting followed and dances, culminating in the performance of the groups of *unchiaşi* [22].

The ritual sense of communion with the dead of Romanian as well as of old German death-watches is analogous to the mythologic significance of the mortuary plays of the southern Slavs and the Etruscan and ancient Greek funerary dances [23]. The grotesque ceremonies with masks of the *скоморохи*, mentioned in the Russian chronicles as far back as the 11th century, those of the *перегудницы* encountered in the 16th century in Ukraine, at the site where the dead were lamented on Whitsuntide [24], were linked to the same ancient rites of dead ancestors as the Romanian death-watch plays and had an analogous evolution. The synopses — old ecclesiastical books, religious printings of the 18th century, translated and adapted from the original Greek or Slavonic, with special adnotations added for diffusion in the whole Eastern Orthodox Church — were published by Wallachian and Moldavian printers in the Romanian, Slav, Greek, Arab and Georgian liturgical languages. They comprised commentaries and prescriptions revealing the struggle of the religious councils of Byzantium and Kiev against the heathen customs of ancient origins.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

The Romanian death-watch plays were mentioned in a synopsis published in 1751: **іаръ съ нѹ кѹмва съ лаціи съ съ Факъ ла морть Локврй, кіѡте ши стригърй некѹвїѡасе сѧ рѧсѹрй**[25], and in another which appeared in 1757, and their orgiastic character is revealing [26]. The orgiastic burial rite is universally encountered in the worship of the ancestors but it is not always transformed into a religious ceremony. The Romanian death-watch plays developed into a grotesque, theatrical parody.

Reminiscences of the oldest primitive communities social order, in the husbandry of the villages with joint property from the Vrancea and Argeş mountainous depressions were preserved up to the Middle Ages and later; the council of the old men of the community decided upon its rights and dues, linking its existence, which was separated by tradition from the political, legislative and administrative norms, to the country's economic and social system [27]. The *unchiaşi* of the death-watch plays did not represent, however, those old men, the community's peasant leaders of the feudal epoch. At the origin of the *unchiaşi* group there was no eponymous hero, no legendary founder of a community, no mythical ancestor — first representation of the deity — but a social group, the dead old men, the wise old men of yore. Maintenance of the communities' relations in the mediaeval period, in "the late forms of dissolution of a much vaster, tribal organizations" [28] and the real, concrete presence of the old men's council in the precincts of the village prevented the development of the ancestors' worship in religious forms. Reflecting the breaking down of primitive society, the mythologic image of the ancestor contained in germ the conception of divine order differentiation between men and gods, the idea of an invisible existence, beyond man's scope of understanding and action — an echo of the social differences outlined in the primitive community. The imaginary being of the mythologic ancestor was theatrically represented both on the mask and in the play by symbols, ornaments and objects of cult, aimed at stressing violently its non-human quality: in the representation of the demon "the notion of concrete man disappears" [29]. The archaic theatrical ceremony of death-watch plays remained, however, in the primary forms of the worship of the dead, without attaining the ancestor's deification under the influence of exterior causes that conditioned the maintenance of its initial mode of manifestation. The economic and social relationships of the feudal epoch, maintained in their primitive forms and the official Christian religion's domination, interrupted the evolution of the myth. The image of the *unchiaş* was the final phase of representations determined in the conscience of primitive man by the necessity of keeping the concrete form of the dead man as a useful presence in tribal and clan relationships. From animation of the genuine material elements — the skull, ornaments and garments of the dead man — by a member of the tribe, up to the creation of the mask and costume, elements of disguise in the funerary pantomime, the appearance and making up of the theatrical image were determined by gradual formation of the abstract notion: "at first, near relations who died were honoured, then next to them also the ancestors, people who had lived long ago and were still remembered by their descendants. With time, the representation of the ancestor turned into the notion 'a man of note'" [30]. The process by which man was reflected in theatrical images started in the archaic rite with the necessity of representing the dead by a concrete figure and gradually developed to the stage in which the image of alive man appeared and evolved. The image of the *unchiaş* sprang from this initial basis, developing its function and structure along the lines of comic theatrical modalities.

In the earliest variants of the Romanian death-watch, the *unchiaşi* were comic heroes. The mask, the component parts

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

of the costume and accessories, the dances around the fire, the shouts and the grotesque pantomimes which parodied the keening of the dead and the ancient rite no longer preserved the representative elements of death. Only the presence of the *unchiași* in the special circumstances of the burial ceremony and a few, rare actions of the group — in connection with the dead man — still recalled the original archaic rite of honouring the dead. The image of the *unchiaș* who descended at night from the woods to celebrate the death of one of his descendants continuously changed. The skull or carved wooden mask, the hieratic attitude, the elements that gave the impression of the outer appearance of death, common to all primitive funerary ceremonies, suffered transformations with time. At the end of the mediaeval period, within the same burial rites of archaic origins, the *unchiași* took part in the death-watch, dancing wildly round the fire, with grotesque gestures and shouts, dressed up in sack-cloth and skins, with wooden masks representing live heads, with carved teeth, painted white. The *unchiași*, who jumped over the burning coals and mimicked orgiastic gestures, wearing masks in which the bare, naked teeth of the death skull became set in a grotesque grin, were heroes whose masks and imitative deeds had a new sense, theatrical, opposite to the initial image. The primitive theatrical image from which the *unchiaș* sprang was not a spiritual, supernatural entity, and the hero did not keep the stern and tragic initial structure. In the old pattern of the dead ancestor, this hero reflects the most cruel and brutal manifestations of life, the orgiastic outburst, the vital nature. However, all this is a burlesque imitation, a mimicry, a *parody*, an essentially theatrical act.

The forms of popular theatrical art with remote origins *simultaneously* include the successive stages of the evolution of the theatrical image, both archaic reminiscences and indications of a subsequent development. The theatrical image contains — in a live and concrete process — its own history. In the contemporary gallery of heroes of Romanian popular theatrical art, one may recognize and reconstitute stratified stages in the mask: the masks are not only the relics of the theatrical phenomenon, but also a *sui generis* "material reflex" of the latter. The *unchiași* masks preserved since the first decades of this century, contain initial structures and late phases of theatrical representation process in unique variants, at the same time fixed and transitory, virtual and real.

The image of the *unchiaș* evolved towards representation of the live man and a new quality appeared in its structure, a comic parody of the initial sense. The *unchiași* masks are worn over the face. There are never carved heads worn on the head, helmet or bell masks, idols. The dynamics of the mask is founded on the different planes of volume treatment in its carved structure. The prominent and often mobile nose, giving the illusion of the asymmetry of the face in motion, the bulging eyes and gaping mouth, a violent polychromy with shades of sombre brown, red, violet, black and white, create a strong impression of life, in a vigorous style with an expressionist tendency which reaches even a grotesque caricature.

The wooden masks of the 'ancestors' in Lötschental, the *Kurenti* masks in Slovenia, those called *carazza 'e puzone* in Ottania testify to the old and wide practice of the worship of the dead in Europe. The wooden mask of ancient origin, representing the dead man's face, appears to be the archetype, a primary phase in the evolution of the image of man in Romanian popular theatrical art. The wooden mask influenced the development of the human figure's representation also in other pastoral or agrarian rites and ceremonies. It evolved in its turn under the influence of modalities and forms taken from ritual performances with other origins and functions. The modifications in the structure and sense of the

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Mask of the *unchiaş* — Birseşti-Topeşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unchiaşi masks are brought about by the gradual evolution of the image, and materialized by the pictural and ornamental elements which, applied to the carved wooden mask, change the initial expression. A strong contrast appears between the rigid geometry of the mask and the dynamic effects of the polychromy: the severe and monotonous lines come to life under the vivid paints and ornamental accessories, like a grotesque caricature. The motif that vivifies the sculptural head of the dead from which the mask of the *unchiaş* comes — the red or white stripe traced around the orbits, and interrupted with small black or white dots or lines and rays, — is the pictural rendering of the motif woven with red wool around the orbits cut out of the fur masks of the *moşi* or *moşnegi*. This motif is the universal symbol of the living eye, and is to be found minutely incised around the orbits of the well-known archaic Greek clay mask found in Lakonia; it has the same significance as the circular or parallel, convex reliefs marking the eyes and mouth applied on the clay masks of barbarian style in the hellenistic and Roman periods. If the decorative motifs of the fur or clay masks are not taken up again and imitated on the wooden mask of the *unchiaş*, the hieratic and strange aspect of the sculptural shape that has not evolved, remaining fixed down the centuries, is revealed. The slightly curved, almost flat face, carved in simple angular volumes, stained sombre brown is only animated by the glistening sheets of metal, lining the enormous concave, oval orbits, suggesting the little copper plates or lead coins laid upon the dead man's closed eyes; it is the symbol of death since time immemorial throughout the entire Mediterranean basin, among the Iroquoian tribes and in ancient Mexico, a symbol of the transition from one existence to another, from one environment to another, as the mother-of-pearl eyes of the sea-monster masks in North America.

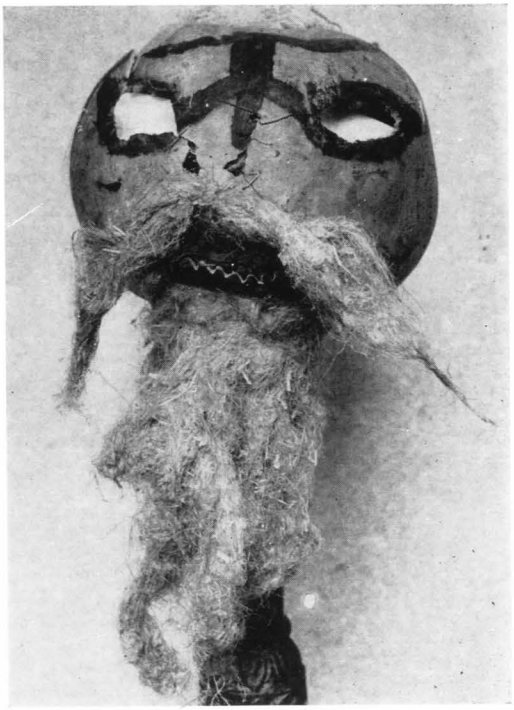


Fig. 7. — Mask of the *moş* — Malu-Vlaşca.

In the course of the last hundred years, a general tendency has been found out in the European wooden mask of the *uralt* old man *(der Urahn)*: a grotesque distorted grimace tends to replace the quiet, symmetrical statical lines, representing the dead face. In Sweden, Germany, Switzerland, Italy and Hungary, wooden masks not more than a century old present the evolution of the stern forms towards a burlesque, comic expression [31]. Under the special conditions in which transition of the pagan images to the processions of the mediaeval Catholic feasts occurred, the initial terrifying character of the wooden mask was still maintained. In Carinthia, the wooden and fur mask with eight horns of *Partl*, the companion of holy martyrs, originated from the old image of the dead ancestor and was taken up again in the representation of the wizard as the hero of pastoral rites. When the function of this image evolves from magic to art, the wizard's mask becomes an element of theatrical metamorphosis. The mask of

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

the 'wizard' *unchiaş*, found in Nereju, is not an accessory to witchcraft but a theatrical representation of the wizard, an imitation and reconstitution — for the performance set intentionally — of the mask the wizard used to wear in ancient times and to which magic qualities were attributed. The mask has been carved in hardwood, with a ram's brain-pan attached to the forehead; the outlines are thick, in convex reliefs, marking the orbits and eyelids, the mouth and lips; the whole mask is painted bright red. The blue horns with large white dots repeat the decorative motif of the forehead and mouth which are painted red and with rows of white and blue spots. A cardboard cap with brown geometrical designs and the inscription *vraciu* (wizard) fixes the mask at the back. The wizard's mask, properties object, the materialized image of the wizard represented with comic fantasy in the play of the *unchiaşi*, imitated a true model, having a definite theatrical function. Unwonted, fantastic and inhuman in the masks of the *unchiaşi* and *moşi* is the frame — horns, furs, horse's tails, bunch of feathers, small mirrors of the head-dress; in the centre, the human face, always simple, natural, alive.

The double aspect of certain of the *unchiaşi* masks are revealing as starting points for the latter phases in the evolution of theatrical image. On the wooden mask of Nereju, whose sculptural shape is traditional, the painting outlines a masculine face, while the adornments are proper to a feminine one. The contrast between the thick, black moustaches, heavily traced in pitch and the white orbits dotted with black spots, horse tail plaits and locks covering the forehead emerging from under a leather kerchief nailed to the mask, expresses a stage prior to the differentiation between the mask of the *moş* (old man) and the *baba* (old woman), comic heroes that developed from the single image of the *unchiaş*. Of the theatrical plays that took place during the night of the death-watch, the comic interlude in which the two classical heroes of popular theatrical art, the *moş* and the *baba*, appear (cf. the *Mammuthones* in Sardinia) represents a new form in the plays of the *unchiaşi*, that has developed under the influence of the rites of fertility and marks the phase in which individual heroes begin to stand out from among the archaic group. The old comic couple of the death-watch night and of the Christmas masquerade is structurally linked to the ancient pair, the *moş* with the *brezaia* or *turca*, whose fantastic representation is replaced by the image of the *baba*; the dramatic improvisation accentuates the live human substance of the heroes. The mask with a double aspect maintains in its plastic substance the old variant of the initial type from which, with time, a new autonomous theatrical image emerged. The double aspect of some mask is one of the most valuable material arguments in favour of their theatrical function, from the masks of the ritual performances in the mediaeval Orient to those of the ancient Greek theatre of the hellenistic period — ἡγεμών πρεσβύτης — or those of the Latin theatre of the imperial period. The ambiguity of the mask of Nereju in which contrary characters are blended are also of interest from another angle of the theatrical analysis. This mask reveals the comic contrast in the theatrical ceremony in which men were disguised as women. The white linen-cloth covering the men's faces or only the women's kerchiefs and clothes are not sufficient to give a true illusion, and the mask mirrors — in a *parody* — a hero, whose metamorphosis is not quite successful.

The old wooden masks of the *unchiaşi* with white woolen eyebrows, moustaches and long beards as well as the white fur *făţare* (faces) worn by the *moşnegi* in Moldavia at the end of the 19th century "in order to look like an old man" [32], are linked to the history of the hero, to the evolution of the image of the *unchiaş*, which has not only given rise to several comic variants but also generated a whole

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gallery of *moșnegi* or *moși*. There is a direct connection between the wooden masks of the *unchiași* of Nereju and the fur, skin or cloth masks of the *moși*. The fur mask of the *moș* is called *hîrcă* (noddle), which implies the influence of the *unchiași* masks, evolved from the skull worn over the head [33]. The impressive, huge mask of the *moșneag* of Neculele, with its reddish beard and mane made of goat's furs, large orbits and enormous glittering teeth reveals traces of the ancient modality of representing the power of the *moș*, his brutal, naked force, his violence and vitality. The fantastic attributes of some *moș* mask — the wooden or skin-made horns — have not originated from the ancient wooden mask of the *unchiaș*: they are the remnants of the initial animal mask transformed into a human mask of totemic nature, preserving as an element of good omen the magic symbol of the horns, the sign of a wizard's power in ancient times [34].

Women's and wizard's masks developed from the wooden mask of the *unchiaș* — the archetype of man's image in the Romanian popular theatrical art — a particularly advanced form of the *uralt* old man *(der Urahn)* in the cults of the Indo-European peoples [35]. The evolution of the wooden mask of the *unchiaș* according to its own comic modalities, the evolution of the hero's image in a comic style, was possible due to the absence of a phase of fantastic, mythological reflection in the hero's history, in the worship of the dead in the ancient aboriginal Society: the image of the *unchiaș* constantly evolved as theatrical representation of man.

Beyond parody and comic modalities, stronger than a force of nature, man's image in Romanian popular theatrical art contains a universally human essence against a background of original, deeply autochtonous beauty, of ethnical type. In the village of Bîrseşti, the *unchiaș* is an old man, an old peasant with staff and mocassins, a thick long sheepskin coat, in a simple, archaic wooden and stone framework representing the continuity and permanence, the everlasting landscape, atmosphere, tradition, people and earth, concentrated within the quietude, serenity and burden of the age-old wisdom of many generations. The wooden mask, with its sunken orbits, its hollow eyes, has a smooth profile taken out of the curved trough from which it was carved; the wide open mouth with red wool run through it and wooden teeth, does not suggest either shouts or wild bursts of laughter, but the pathetic effort of imparting to others something known, something lived. In the masks cut out of furs, the human features appear to be dragged out from the obscure, shapeless depths of nature, whereas in the mask of Bîrseşti, human thoughts and human experience, both untold and not to be told seem to be transmitted by the tragic expression created by the mouth's slight dissymmetry, which is not always a sign of unmercy and violence, but of live, human motion, of *communication*.

The essential and primordial function of the mask, irrespective of its derivations and secondary meanings acquired throughout its long history, is *the metamorphosis*. The mask does not represent a *state* but an *action*. The functional character of metamorphosis, "frozen" into the structure of the mask, is revealed by the ritual ceremony or the theatrical play, *in motion*: the statical carved image is changed into perspectives and rhythms, mimical effects are created by foreshortenings, the colours of the mask, which differentiate planes and volumes, outline angles and curves, come to life under the impulse of changing light. The ephemeral life of the mask is potentially inclosed in a state of rest; but the theatrical image, caught and fixed in a certain stage of its development, incloses potentially, never at rest, its own evolution.

The *unchiași* of the heathen burial rite, images evolved from the rite of the dead ancestors, are heroes who move within ritual performances of different origins

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

and senses and, in touch with other heroes — advanced theatrical images from the pastoral and agrarian rites —, they continuously develop. The uninterrupted transformation of the same hero is ensured by his touch with heroes closely linked with reality — within primitive mentality and fantastic reflection; the germs of the evolution existed even before, inside the primitive theatrical image of the ancestor. By its transformation into a variety of *moșnegi* or *moși* types, the *unchiaș* evolved, being more and more linked to the representation of man and of this relations with life.

The *moși*, detached from the initial archaic rites and included in the whirl of New Year's peasant plays with masks, become the live heroes of the popular comicality of the Middle Ages. The *moși*, under black-cloth masks, with fur beards and red pepper noses, girdled with chains and cattle-bells, dancing and jumping, fighting, trying to make the spectators take part in the plays, are the most active heroes in peasant masquerade and represent the highest step in the transformation of the initial theatrical image. This transformation has not taken place smoothly: it was often arrested for long intervals in its primary phases, or else developed rapidly, depending upon economic and geographical factors, upon the isolation of the region or the bartering around towns. At the beginning of the 20th century, the *unchiași* of Nereju, the *moșnegi* with gourds and cock's feathers on their heads, *blojul călușarilor* (the dumb old man), the *moș* of the *turca* or *brezaia*, the *moș* and the *baba* are differentiated phases in the evolution of the same primitive theatrical image, with a sole origin, that of the *unchiaș*.

The *moș* brought about the appearance of man's image in Romanian popular theatrical art and determined its modalities of subsequent evolution. As soon as man has been represented, premises have been created for representing human life, characters, occupations, social order and the history of society in popular rites and ceremonies. The theatrical involution of the hero and of the mask also occurs. The mask of the *moș* of *brezaia*, a face cut up from a gourd, with a perforated dented mouth and hemp beard and moustaches has symbolic ornaments painted violet on a natural dark yellow background, as the eyes and the outline of the mouth. The caricature is stylized and the fantasy of the lines gives the impression of a lantern covered with geometrical designs.

At present there are several forms of manifestation of the same ancient image: the *moș* without the *turca*, alone among the waits, is embodied by a child wearing a gourd mask with wooden horns, teeth made of beans and red pepper nose. In Moldavia, groups of *moși* with richly-ornamented masks participate in peasant masquerade pageants, together with other heroes, derived from them.

In Romanian popular theatrical art, the notion of *moșii* (the old men) evolved until it merged into that of *mascații* (the masked ones), a generic abstract concept, an entity like *masca* (the mask).

Notes

[1] P.-L. Duchartre, *Les arts populaires*, in *L'Art et l'Homme*, vol. I, Paris, 1957, p. 116.

[2] *Turca* or *brezaia* = Romanian popular performance, originating in an ancient ritual pantomime and belonging to the common patrimony of folk customs of the European area. It is performed between Christmas and New Year's Day. *Turca* or *brezaia* is the image of a fabulous mythic animal, generally represented with the head of a he-goat or of a stag.

[3] *Borăcenii* and *călușarii* = Romanian ritual folk-dances of ancient origin, performed at Whitsuntide. In the 19th century, the dancers were dressed up (*borăcenii* with woman dresses) and wore cloth masks, in order not to be recognized.

[4] *Caloianul* = ancient rite of rain making. An earthen doll, the *caloian*, was keened like a dead man by a group of women or children, then it was buried or left to float on the water, as an offering to the rain.

[5] *Paparudele* = ancient rite used for preventing draught. In the 19th century, the *paparude* were men dressed up in women's dresses and covered with dwarf elder leaves.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[6] *Drăgaica* = ancient rite celebrating the harvest. At the beginning of the 19th century, it was performed by men dressed up as women and having swords in their hands.

[7] *Unchiaşii, moşii* or *moşnegii* = old men, heroes derived from ancient Indo-European rites and corresponding typologically to the other heroes of the universal popular theatre.

[8] The *irozi* or *Viflaim* (ethym. Bethlehem) = liturgical Romanian popular drama performed at Christmas, by men or sometimes by puppets.

[9] *Jocul păpuşilor* = Romanian popular puppet show, traditionally met at fairs or carnivals and having as central hero *Vasilache*, the buffoon.

[10] *Jienii* = lay Romanian popular drama, inspired from the life of the outlaws and especially of Jianu.

[11] WALDEMAR LIUNGMAN, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein, Studien zur Geschichte der Volksbräuche*, II, in *Folklore Fellows Communications*, XLIX, no. 119, Helsinki, 1938.

[12] FRANZ JOSEPH SULZER, *Geschichte des Transalpinischen Daciens . . .*, vol. II, Vienna, 1781, pp. 405–414.

[13] Сѵноѱнсѣ ѧдекѣ ѧдѹнáрѣ де мѹлтѣ ѧвѣцѣтѹрй кáрѣ ѧкѹмѣ ѧтѫй с-аѹ тѹпѣрнитѣ ѧтрѹ ачестаѱѣ кнѣ... кѹ ѡстенѣла ѱй тóатѣ кїелтѹѩла ѧ прѣ ѡ сфнѱйтѹлѹй митрополитѣ алѣ Молдáвїй, кѵрѣ Іаѡвѣ, Iaşi, 1757, pp. 52 r./54 r.–52 v./54 v.

[14] DIMITRIE CANTEMIR, *Descriptio Moldaviae*, 19th century copy after the Latin original to be found in the Russian archives, *ms* ; The Library of the Academy of the Socialist Republic of Romania, *Manuscrise româneşti*, no. 5312, p. 152v.

[15] ANTONMARIA DEL CHIARO FIORENTINO, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, III, *Riti de' Valachi*, Venice, 1718, p. 60.

[16] *Condica limbii rumâneşti alcătuită dă dumnealui Iordache Golescul vel Dvornic al Prinţipatului Valahiei in zilele prea inălţatului nostru Domn Alexandru Dimitrie Ghica Voevod*, vol. VII (1832), *ms* ; The Library of the Academy of the Socialist Republic of Romania, *Manuscrise româneşti*, no. 850, pp. 201 v./1400–203 r./1401.

[17] NICOLAE IORGA, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, vol. II, Bucharest, 1937, p. 189.

[18] SRBUI LISIŢIAN, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, vol. I, Yerevan, 1958, pl. CXXVII.

[19] *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, vol. XIV, 1889, p. 46.

[20] Anonymous manuscript; The Library of the Academy of the Socialist Republic of Romania, *Manuscrise româneşti*, nr. 4968, p. 201 r.

[21] SIM. FL. MARIAN, *Inmormîntarea la români*, chap. XVI – *Priveghiul*, Bucureşti, 1892 ; T. T. Burada, *Datinile poporului român la înmormîntări*, Iaşi, 1882, pp. 18–19.

[22] *Nerej, un village d'une région archaïque, monographie sociologique dirigée par H. H. Stahl*, vol. II, *Les manifestations spirituelles*, Bucharest, 1939, pp. 291–296.

[23] MIHAI POP, *Măştile de lemn din Birseşti-Topeşti, Vrancea*, in "Revista de folclor", III, 1958, no. 1, pp. 15–16.

[24] V. N. VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, Русская устная народная драма, Moscow, 1959, p. 29.

[25] Сѵноѱнсѣ адекѣ ѧдѹнáрѣ ѧ чѣлѡрѣ прáнте тáйнѣ шѝ ѧ чѣлѡрѣ шáнте лáзде аѣ сфѝлтїй Бнезѣрнїй шѝ канóане дѣнѣ сфѫнта прáвнлѣ ....чѣ с-áѹ тѹпѣрѝтѣ ѧкѹмѣ ѧтѫю кѹ кїелтѹѩла ѧ Прѣ сфнцѝтѹлѹй кѵрїѹ, кѵрѣ Іаѡвѣ, Мѣтрополитѣ ѧ тóатѣ Молдáвїѫ, Iaşi, 1751, pp. 63 v.–64 r.

[26] Сѵноѱнсѣ, Iaşi, 1757, pp. 52 v./54 v.–53 r./55 r.

[27] HENRI H. STAHL, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I, chap. IV – *Teoria greşită a "eroului eponim, fundator de sate"*, Bucharest, 1958.

[28] *Ibidem*, p. 54.

[29] A. D. AVDEEV, Происхождение театра, Moscow–Leningrad, 1959, p. 88.

[30] *Ibidem*, pp. 88–89.

[31] ROBERT WILDHABER, *Form und Verbreitung der Maske*, in *Masken der Schweiz und Europas*, Basel, 1960, p. 4.

[32] Anonymous manuscript; The Library of the Academy of the Socialist Republic of Romania, *Manuscrise româneşti*, no. 4968, p. 259 r.

[33] *Ibidem*, p. 318 r.

[34] The 'devil', frequently present in the masquerades of Central Europe, is a late hero in Romanian pageants and almost as rare as 'Death' in *Viflaim*.

[35] LEOPOLD SCHMIDT, *Masken in Mitteleuropa*, Vienna, 1955.

Figures 3, 6, 7 – photographer N. Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA FORMATION DES ACTEURS ROUMAINS AU MILIEU DU XIXe SIÈCLE

Simion Alterescu

Vers le milieu du XIXe siècle, l'art théâtral connaît une amplification et un enrichissement des éléments décoratifs et une technique scénique génératrice d'effets nouveaux, grâce au nouveau système d'illumination et aux mécanismes scéniques. L'architecture théâtrale, sa structure, l'ampleur que gagne la scénographie, ainsi que la nouvelle technique influencent sensiblement l'art interprétatif, mais elles ne peuvent pourtant pas offrir le principal critère pour un jugement de valeur sur le spectacle théâtral. Les jugements de valeur sur la qualité de l'art scénique doivent être faits — en dernière analyse — en tenant compte de la qualité de l'art de l'acteur et du metteur en scène, de l'apport personnel de l'acteur et de la correspondance entre le contenu de l'art interprétatif et l'esprit général de l'époque.

Avec le début du XIXe siècle, avait commencé pour le théâtre roumain le procès qui allait en faire un théâtre moderne.

L'histoire du spectacle — facteur hypothétique et subjectif de l'histoire du théâtre, — découle du désir d'atteindre sur le plan artistique national le niveau de la pensée esthétique de l'art contemporain européen, des contacts intellectuels et artistiques avec la culture et l'art occidental, et enfin de la nouvelle structure de la vie artistique, qui est le reflet des influences positives exercées par ces contacts, surtout avec la culture française.

La période qui suit la révolution de 1848 est caractérisée sur le plan de la vie littéraire et artistique par une tendance à renouveler les anciennes notions, les styles dramatiques. L'art scénique se caractérise à présent par sa rupture avec le style du théâtre classique, par l'essor du théâtre romantique et sa pénétration chez nous, par l'adoption du mélodrame, des premiers drames bourgeois et de la comédie bourgeoise réaliste. La complexité du phénomène théâtral s'accentue avec la diversité des styles théâtraux, avec l'affirmation de la mise en scène comme facteur créateur du spectacle, avec la transformation de la conception scénographique (qui se déplace de la peinture vers l'architecture) et avec le développement des moyens techniques. De nouveaux concepts s'imposent dans le théâtre roumain vers le milieu du XIXe siècle, se conformant à l'essence et aux qualités nouvelles du répertoire, ainsi qu'à l'expression artistique de la dramaturgie représentée (drame historique, mélodrame, comédie réaliste); on assiste à une nouvelle configuration de styles théâtraux. Il est difficile de classifier et de préciser les styles théâtraux et leur qualité, parce que le classicisme, le romantisme et le réalisme donnent lieu à des orientations et des écoles qui, tout en étant différentes, sont souvent voisines et vont même jusqu'à s'entrepénétrer.

Les décennies qui précèdent la révolution de 1848 constituent la période où se dessinent les fonctions artistiques, où s'accentue la tendance générale à considérer le théâtre comme une profession, où s'affirment de nouvelles valeurs artistiques. C'est la période où l'art scénique est encore sous le signe de contradictions évidentes: contradictions entre le niveau artistique du répertoire classique (voltairien-alfiéresque) et la pratique scénique rudimentaire des « philharmonistes » [1], contradictions entre le programme théorique des animateurs

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 133—142

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et ce qui constitue effectivement leur art scénique. La période, très courte du point de vue historique, comprise entre 1849 et 1877, connaît un procès de transition laborieux et profitable dans l'existence artistique du théâtre roumain. Les contradictions de l'époque précédente trouvent une issue dans les tendances manifestes vers la création d'un théâtre héroïque (école de Mihail Pascaly) ou satirique (école de Matei Millo); dans l'annulation du décalage entre la qualité du répertoire et la formation artistique des acteurs; dans la pratique de l'art interprétatif sur des modèles, des types et des héros de plus en plus proches de la réalité.

✧

Le progrès qualitatif de l'art scénique roumain au cours de cette période est au fond le résultat du désir de brûler les étapes, afin de passer des anciennes formes de vie féodale aux formes nouvelles de la société bourgeoise. Il est en même temps le résultat de la place que prend la culture roumaine dans l'esprit général de la culture européenne, du contact serré avec le répertoire et l'art interprétatif occidental. L'art scénique est en train de connaître une efflorescence large et variée. L'affirmation de grandes personnalités artistiques, acteurs, metteurs en scène, scénographes, ainsi que le développement des moyens scéniques, sont les causes qui permettent à l'art théâtral d'acquérir une indépendance et une variété toujours plus grandes. Le sens du renouveau — soit qu'il ressorte du « réalisme pictural » des montages de Charles Kean, ou de la scrupulosité des reconstitutions historiques d'un Edward Godwin [2], du souci pour l'ensemble du spectacle ou de l'application à cultiver le détail scénique caractéristique pour la compagnie de Meiningen, ou encore des thèses modernes d'Emile Zola, le théoricien du théâtre naturaliste — est toujours présent et consiste dans l'opposition aux conventions, dans un rapprochement de plus en plus accentué à la véracité, au réalisme.

Le théâtre roumain s'est assimilé les conquêtes du théâtre moderne, avec une hâte remarquable. La création, dans le troisième quartier du siècle, des théâtres nationaux, est un phénomène commun à tous les pays de l'Europe Orientale. La transformation du théâtre en profession devient pour ces pays un facteur important, parce qu'un théâtre attaché aux aspirations fondamentales de la société demande une formation rapide et solide de ses praticiens. Les théâtres européens constituent le modèle et la source d'inspiration en ce qui concerne la formation et l'éducation artistique. Les agents de transmission de cette influence sont multiples. Le contact avec la pensée philosophique et esthétique, la traduction et la représentation du répertoire dramatique, les tournées des troupes étrangères, la fréquentation des écoles et des théâtres européens, les visites des artistes étrangers deviennent autant de voies pour l'adoption et l'assimilation des modalités théâtrales des pays avancés de l'Europe. Une grande avidité de connaître, ayant sa source dans le désir de récupérer le retardement sur le plan du développement social et culturel, se fait sentir à cette époque dans le mouvement culturel de notre pays. La modernisation de la vie théâtrale, ainsi que celle des autres domaines, ne pouvait être réalisée qu'en utilisant et en adoptant des modèles offerts par les pays européens évolués. C'était pour notre art dramatique un moyen efficace pour la création d'un théâtre national s'encadrant dans le phénomène général de développement de notre culture.

L'orientation vers le théâtre français est la conséquence de certaines correspondances et affinités sur le plan général de la pensée sociale et politique de la culture et de l'art. Le répertoire et l'art interprétatif du théâtre français exerçaient une influence favorable déjà dans la période antérieure. L'œuvre de Molière et de Voltaire avait fourni, avant 1848, le répertoire de l'effervescence prérévolutionnaire, de même que l'exemple de Talma s'était

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fait sentir dans le style pathétique de nos premiers acteurs de profession. Après la révolution, notre théâtre s'efforça de créer un répertoire national, à trouver des particularités thématiques et de genre en dramaturgie, ainsi qu'un style d'interprétation propre. C'est dans la tragédie romantique, dans le mélodrame et dans l'art des acteurs français — où s'entrecroisent l'esprit imprégné d'élan romantique avec un penchant pour une vision critique, lucide — que le théâtre roumain trouve des correspondances caractéristiques au moment historique de son essor culturel. Cette affinité sera confirmée par la capacité d'assimilation de nos gens de théâtre, par le fait que l'influence française dans notre théâtre ne demeure pas extérieure et artificiellement superposée, mais qu'au contraire, elle est incorporée, adoptée par notre dramaturgie et notre art scénique, qu'elle recrée d'une manière personnelle, dans le sens de l'affirmation du théâtre comme institution culturelle nationale émancipée, trouvant des formes d'organisation propres et une modalité artistique spécifique.

✧

Le niveau élevé de la conscience civique et artistique des acteurs se révèle en premier lieu dans la passion qu'ils mettent pour apprendre le « métier », en abandonnant le dilettantisme. L'école, l'enseignement de spécialité, deviennent les principales préoccupations de M. Millo, M. Pascaly, Şt. Vellesco, C. Dimitriadi, Eufrosina Popesco, M. Galino, qui se transforment tour à tour en auteurs de programmes analytiques et de leçons-théorie d'art dramatique, en professeurs de mimique et de déclamation, d'histoire littéraire et théâtrale, *en chefs de troupe — artistes — pédagogues*, en traducteurs de cours de spécialité [3]. Leurs efforts se joignent à ceux de Ion Ghica, C. A. Rosetti, Al. Odobescu, préoccupés en leur qualité de directeurs du Théâtre National, par la formation professionnelle des acteurs. Le théâtre devient dans cette période une école permanente de formation artistique.

Un des facteurs déterminants du progrès de l'art dramatique roumain est le contact direct avec le théâtre des grands centres européens, et tout particulièrement avec le théâtre français. Pendant ses années d'études (1841—1845), Matei Millo vint en contact avec des acteurs parisiens de renom, avec Bocage et Fr. Lemaître, avec Samson, Bouffé et Ed. Got. Séduit par l'esprit de la Comédie Française, Ştefan Vellesco s'attacha au modèle artistique offert par Fr. Régnier; N. Luchian fut attiré dans la sphère artistique du Théâtre du Palais-Royal et eut pour maîtres Pierre Levassor et Pierre Alfred Ravel; après avoir fréquenté les théâtres parisiens, T. Teodorini sera comparé par ses contemporains à Fr. Lemaître, malgré l'attrait qu'exerçait sur lui l'art de E. Rossi et de T. Salvini, — tandis qu'on comparera souvent C. Dimitriade à Ch. Lafont de la Comédie Française. M. Pascaly, qui visite la France en 1860, s'éprendra de l'art de Bocage et de Fr. Lemaître. Les acteurs roumains viennent en contact avec les figures les plus illustres du théâtre parisien et prennent connaissance de l'activité des théâtres qui imprimeront à l'art scénique français le profil caractéristique de notre époque. De nombreux acteurs roumains sont attirés par le prestige de la Comédie Française. Mais la première scène de France était elle-même à cette époque un lieu de recherches novatrices. La virtuosité des acteurs de la Comédie Française était unanimement reconnue, mais « ça sentait le vieux autour de leur maison » [4].

Fr. Sarcey appréciait le jeu savant, « légendaire » et traditionnel des « sociétaires », mais affirmait néanmoins qu'en continuant de pratiquer — en 1850 — l'ancien style classique du théâtre, les acteurs « ne déplaceront pas la maison de Molière » [5]. L'esprit conservateur des grands virtuoses de la Comédie ne résistera pas aux essais faits pour modifier son répertoire et son style de jeu. Le temps des grands acteurs

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Ion Georgescu: *Mihail Pascaly*,

du début du siècle est révolu. La Comédie Française « eut des papes guerriers, comme Le Kain. D'autres turbulents comme Talma. Des saintes excentriques, comme Rachel. De grands prêtres, comme Mounet. Et aussi de fidèles serviteurs, pareils à ces solides curés de campagne, comme Got » [6]. Entre 1860 et 1880 la Comédie Française compte parmi ses principaux sociétaires Samson, Régnier, Prévost, Got, Delaunay, Lerou, Rachel, Favart, les tragédiens Geffroy, Beauvalet, etc. Le ferment de la vie théâtrale parisienne se manifeste cependant sur les scènes où s'affirme le nouveau répertoire et qui exercent une attraction irrésistible sur de nombreux acteurs de la Comédie Française. Les acteurs roumains venus pour voir et pour apprendre le théâtre à Paris étaient eux aussi attirés au plus haut degré par les spectacles du *Théâtre de la Porte St. Martin*. Jouissant d'une grande popularité, ce théâtre fut, à partir des années qui précédèrent la révolution, une citadelle du répertoire romantique, de même qu'il sera, après 1848, le principal soutien du mélodrame. C'est là

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que Pascaly verra Fr. Lemaître et Bocage dans *Marion Delorme* ou dans *Lucrèce Borgia* de V. Hugo, ainsi que dans les pièces de Dumas-père *(Antony* ou *La Tour de Nesle)*, et c'est toujours là que les intellectuels et les acteurs roumains venus à Paris connaîtront le nouveau répertoire de E. Augier, V. Sardou, Dumas-fils, Labiche ou Octave Feuillet, fréquemment interprété par les ex-sociétaires de la Comédie Française — Samson, Bouffé ou Got. Le *Théâtre du Palais Royal* et le *Théâtre des Variétés* furent les sources d'inspiration en ce qui concerne le répertoire et la manière de représenter le vaudeville (Bayard, Dumanoir, Clairville, Labiche) et l'opérette (Meilhac, Halévy, Offenbach etc.). Après 1860, le répertoire du *Théâtre du Vaudeville* sera constitué presque exclusivement par les pièces de Labiche.

La plupart des acteurs roumains venus à Paris au milieu du XIXe siècle furent attirés en premier lieu par la personnalité de Frédéric Lemaître. En incarnant à cette époque « l'idéal de l'art moderne » [7], Lemaître impressionnait par sa grande expressivité. C'est lui, sans doute, qui aura inspiré à M. Pascaly les poses nobles et statuaires l'éloquence de la parole, le geste imposant, l'illumination intérieure, les attitudes sublimes qu'il avait dans *Lucrèce Borgia*, dans *Ruy Blas*, dans *Don César de Bazan* ou dans *Kean*. C'est lui encore, qui aura servi de modèle à M. Millo pour son art mimique, la virtuosité de l'imitation. Pascaly a connu Fr. Lemaître à son apogée, alors qu'il était l'acteur « flamboyant et superbe, soulevant toute la foule avec une parole et faisant vivre de son souffle le chef-d'œuvre et le mélodrame » [8]; cependant, il put aussi discerner les signes d'une lyrique trop exagérée, d'une emphase qui dans sa vieillesse (en 1862 Fr. Lemaître avait 63 ans et il est mort en 1876) caractérisa l'art de celui qui fut considéré le plus grand artiste de l'époque 1830—1860, « le Mirabeau du romantisme au théâtre», que « les acteurs de Paris venaient voir jouer afin de pouvoir apprendre leur métier »[9]. La

Fig. 2. — Ion Vlad: *Matei Millo.*

personnalité de Marie Dorval a doublé jusqu'en 1849 (quand elle mourut) celle de Fr. Lemaître. Et même si nos actrices ne l'ont pas vue jouer, il est certain que les interprètes d'*Antony*, de *Marion Delorme* et de *Angelo* (Catarina), auront reçu des indications par l'intermédiaire des acteurs qui avaient fréquenté Paris avant 1848 et qui avaient été éblouis par le jeu plein de frénésie romantique de celle qui restera dans l'histoire du théâtre l'interprète la plus poétique de l'héroïne d'Alfred de Vigny, Kitty Bell, de *Chatterton*.

Fidèle et assidu interprète du répertoire romantique à côté de Dorval, Bocage (Pierre Martinien Tousez, 1797—1863) fut le guide artistique de M. Pascaly (1860—1862). Il passait pour l'un des plus grands acteurs romantiques de l'époque. Interprète et popularisateur passionné de Victor Hugo et de Dumas-père, il a dû offrir à Pascaly les modèles scéniques de *Antony*, celles de Didier de *Marion Delorme* ou de Buridano de la *Tour de Nesle*, héros romantiques de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la représentation desquels on disait « jouer les Bocage » de même qu'on avait dit autrefois « jouer les Talma ». Les grands acteurs de la Comédie Française, Samson (Isidore), Fr. Régnier, Rachel (Félix) auront captivé N. Luchian ou Şt. Vellescu, et dans une moindre mesure Pascaly. Samson et Fr. Régnier essayaient une accomodation qui s'avérait difficile entre la noble sobriété de la tragédie classique et le nouveau répertoire. Considérée comme la plus grande comédienne française du XIXe siècle, Rachel fut un modèle inégalable pour toutes les actrices de l'époque qui aspiraient à donner une interprétation émouvante des héroïnes de tragédie.

Le contact avec les acteurs étrangers a familiarisé nos acteurs avec les problèmes de la technique artistique, avec l'art des déguisements par exemple, qui, à l'époque, ajoutait un surplus d'attraction à l'art d'un acteur. N. Luchian et M. Millo ont appris de Pierre Alfred Ravel (1814—1881) l'art du déguisement scénique, l'art du travesti, la mobilité mimique, l'expressivité si variée, la diversité des physionomies des personnages interprétés. Ayant joué sur les scènes du Théâtre des Variétés et du Théâtre de Vaudeville, Ravel, qui pourtant n'était pas un très grand acteur, a laissé une vive empreinte sur l'art de ceux qui étaient en quête de modalités d'expression scénique simples et variées. Bouffé (Hugues-Marie-Désiré, 1800—1880), son collègue des Variétés, était traité d'*insupportable* par ses contemporains, à cause de la simplicité de sa manière de réciter. Interprète consacré des rôles de « grande utilité », des « drames-vaudeville à couplets », il a exercé une grande influence sur Millo. Dans ce Paris des grandes tragédiennes Dorval et Rachel, de ces grands acteurs romantiques que furent Fr. Lemaître et Bocage, Millo trouva des correspondances artistiques dans la simplicité et l'attrait du jeu de Ravel, mais ce fut l'art de Edmond Got (1822—1901), considéré vers le milieu du XIXe siècle la gloire et l'esprit indépendant de la Comédie Française, qui lui servit d'exemple.

Les liens artistiques entre Millo et Ed. Got avaient pu être facilités, bien des années auparavant, par Alecsandri, que le grand acteur français fréquentait à Paris. Il est possible que la ressemblance typologique et physionomique qui existait entre ces deux acteurs ait incité Millo à concentrer son attention sur Got. Mais ce qui poussa l'artiste roumain à voir dans le jeu de Got l'expression de son propre idéal artistique, fut la conception du jeu et de la modalité artistique de l'acteur français. Ce fut Ed. Got qui au milieu du XIXe siècle essaya de bannir de la scène de la Comédie Française la manière d'interprétation classicisante et artificielle, la virtuosité académique dénuée de toute vérité humaine. Que Millo ait ou non audié « les conférences de lecture » de l'Ecole Normale Supérieure [10], reste un fait hypothétique, mais ce qui est sûr, c'est que Got lui a inspiré l'art de la composition, la simplicité et un style savoureux. Millo apprit les moyens et le style d'interpréter avec vivacité les personnages les plus divers du milieu environnant chez Got, dont on vantait l'art balzacien, grâce auquel « les personnages qu'il incarnait prenaient naturellement, sous l'âpre et patient effort de sa composition, tournure de héros de la comédie humaine » [11].

C'est aussi grâce aux fréquentes tournées des équipes de théâtre françaises, dirigées par des acteurs de la taille de Ravel, de Levassor, de Félix, que les acteurs roumains vinrent en contact avec l'art théâtral européen. Mais les troupes étrangères étaient souvent formées d'acteurs qui ne trouvaient pas d'engagements sur les scènes parisiennes. Ayant rompu avec l'ambiance créatrice originale, manquant souvent des dons indispensables à l'art dramatique, beaucoup de ces acteurs transmettent un art médiocre, un art faux, qu'ils cultivent en dilettantes, un art rempli des tares de l'ancien théâtre et amplifiant les défauts du nouvel style d'interprétation, un art, enfin, échappé au contrôle de grandes personnalités artistiques et aux conseils de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la critique compétente. C'est la raison qui nous empêche de parler d'un apport positif — en son ensemble — de ces troupes, dans le paysage artistique du théâtre roumain. Les grands acteurs du théâtre français visiteront notre pays après 1877 seulement. Avant cette date, des événements significatifs et riches en conséquences pour notre art scénique avaient été les visites des acteurs Ernesto Rossi, Giacinta Pezzana et Adelaida Ristori. Ce furent eux à nous mettre en contact avec l'école dramatique italienne, école qui connut entre 1870 et 1890 un moment culminant avec les créations de maturité des grands acteurs: Tomasso Salvini [12], Giacinta Pezzana [13], Adelaida Ristori, Ernesto Rossi. Leurs spectacles offrirent aux acteurs roumains une excellente occasion de prendre contact avec l'une des formes les plus avancées de l'art interprétatif. Ayant dépassée le classicisme, Salvini [14], au lieu d'adopter l'exubérance qui caractérisait les romantiques, construisit son art en se basant sur le contrôle lucide des moyens d'expression, en doublant la prestance physique et le dramatisme moins d'une virtuosité vocale, que de l'étude rationnelle d'une interprétation aussi proche que possible de la structure du personnage [15]. Son disciple, Rossi, est malgré tout un acteur romantique, partisan de l'interprétation basée sur le tempérament. Pourtant, le public et les acteurs roumains le connaîtront moins sous son aspect d'interprète des grands rôles romantiques, qui étaient fréquents aussi dans le théâtre roumain, que sous celui d'interprète des drames shakespeariens (Hamlet, Othello, Lear, Macbeth) et d'analyste qui doublait son impétuosité d'une tendance justifiée à humaniser ses héros. Il est facile de comprendre combien grande a dû être l'influence des spectacles d'Adelaida Ristori sur nos actrices, qui elles, avaient eu un contact bien plus restreint avec le théâtre européen, que ne l'avaient eu leurs collègues acteurs. Le genre passionnel de l'actrice italienne, applaudie avec enthousiasme par la critique française (Th. Gautier, P. de Saint Victor, F. Janin) communiquait à nos acteurs le résultat concret de certaines études personnelles [16] concernant la technique de scène et l'expressivité de la physionomie et du jeu de l'acteur. La présence des acteurs italiens et surtout celle d'Adelaida Ristori, celle de Novelli, plus tard, a constitué un exemple saisissant du plus élevé niveau de l'art interprétatif de l'époque, de ce style caractérisé par la prestance physique, la plasticité corporelle, la sonorité vocale, le geste, l'élégance, attributs qui conféraient à l'art théâtral de l'époque une grande dignité et un caractère de noblesse.

✧

Le répertoire joué pendant cette époque reflète avec fidélité aussi bien la forme empruntée que la forme originale, celle de la création autochtone, qui constituèrent le support littéraire et dramatique de l'activité des acteurs. Comme c'était naturel, le contact avec les théâtres et les acteurs français ne s'est pas borné à adopter les styles ou les techniques de jeu. Nos acteurs furent également tentés par le répertoire des grands acteurs étrangers dont ils essayèrent de rééditer les performances artistiques.

Le théâtre de l'époque — et surtout le répertoire de M. Millo —, maintient sa préférence pour la comédie moliéresque. On discerne aussi quelques essais, peu nombreux, mais méritoires, qui, joints à ceux du théâtre européen, avaient pour but d'introduire dans le répertoire le drame shakespearien (Shylock — Millo 1851, Macbeth — 1852—1853, Hamlet — Pascaly 1860, Othello — 1862). Les acteurs qui agissent encore sous l'influence du répertoire de l'ex « Troupe des dilettantes » de C. Caragiale, représentent dans les premières années après 1848 les drames tumultueux de Schiller : *Les Brigands (Robert chef des bandits* 1850—1851, *Les Brigands* 1853—1854), *Don Carlos*, *Wilhelm Tell*. Mais la note dominante du répertoire est donnée par la prédilection pour la dramaturgie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

française .Les créations des acteurs ont un rôle important dans la représentation du drame romantique (V. Hugo, Al. Dumas-père), dans la popularisation des héros romantiques (Ruy Blas, Hernani, Angelo, Marie Tudor, Lucrèce Borgia ou Catherine Howard, Kean, Antony, Chatterton ou Kitty Bell). Le répertoire varie selon le profil imposé au théâtre ou à la troupe par son chef artistique; le répertoire de Millo diffère de celui de Pascaly, celui de N. Luchian de celui de T. Teodorini. Millo a une préférence marquée pour le côté comique, Pascaly pour le côté héroïco-romantique, tandis que Teodorini manifeste un véritable penchant pour le mélodrame. Le théâtre était en ce moment caractérisé par l'aspiration à communiquer des idéaux généreux, or les vertus des héros du drame romantique répondaient à ce désir en proclamant — à l'aide des alexandrins de Hugo — les idéaux humanitaires, en glorifiant la liberté, la solidarité, l'idée de justice. Le théâtre romantique est structuré sur l'affirmation du héros principal, par conséquent de l'acteur premier, fils direct de la mélancolie et de la misanthropie byronienne [17], mais vindicatif, révolté contre les injustices, se faisant le redresseur de torts.

Le mélodrame et le vaudeville sont néanmoins deux genres essentiels de la dramaturgie jouée en cette époque. Affirmé dans le théâtre français dans la période qui s'étend de l'empire à la restauration, le mélodrame, modalité populaire qui permet de rééditer le spectacle tragique, s'impose enfin sur nos scènes. Avec le vaudeville, il correspond dans la plus large mesure au goût des catégories sociales qui composent le public en cette période d'affirmation et de consolidation de la bourgeoisie. Notre public théâtral se passionne pour le mélodrame. Anticipant le drame romantique et jouissant en France d'une grande popularité dès le début du siècle, le mélodrame est adopté dans le répertoire de nos acteurs appartenant à tous les genres. Pascaly, Teodorini, Luchian et même Matei Millo interprètent le répertoire de Guilbert de Pixérécourt, V. Ducange, Anicet Bourgeois, Joseph Bouchardy, F. Pyat, Th. D'Ennery, Eugène Sue, C. Delavigne. *Les deux orphelines*, *Les mystères de Paris*, *Le Gamin de Paris*, *Le courrier de Lyon* représentent des spectacles très goûtés à l'époque, qui permettaient aux acteurs d'incarner, pour la satisfaction et l'horreur du public, les défenseurs de la vertu, les amants léals, les traîtres, les brigands ou les ingénues sans défense.

Le vaudeville représente l'autre principal genre du répertoire où s'exerce l'art de l'acteur. De Piron et Lesage, à Scribe et à Labiche, ce genre de comédie musicale légère, pleine de verve et de piquant, présenté sous forme de traductions, d'adaptations ou de localisations, rencontre une grande faveur dans les rangs du public et sollicite la plus grande partie des efforts de création des acteurs. La tendance vers un théâtre de divertissement pour épater le public s'accentue par la présentation des soi-disant « drames avec grand spectacle » et des féeries, qui font devant le public des démonstrations de performances techniques, en noyant l'art des acteurs dans un océan de décors, de trucs, de « feu de Bengale » [18]. Si les drames de V. Sardou *(Daniel Rochat*, *Fédora*, *Théodora*, *Madame Sans-Gêne)* ont stimulé dans la dramaturgie originale l'apparition de pseudo-drames historiques, leur représentation fut influencée par le genre des « drames avec grand spectacle ». Ces pièces, dont l'intrigue compliquée dénaturait la vérité historique, rengorgeaient de fantastique, de violence et d'érotisme. Par leur manque d'authenticité et de bon sens, elles obligeaient les acteurs à interpréter des rôles monstrueux et schématiques et leur imposaient de grands efforts physiques et de mémorisation, au détriment de la substance humaine. Incriminés par V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, M. Eminesco et I. L. Caragiale comme étant des facteurs qui dénaturaient l'art dramatique, ces spectacles s'encadrent dans un théâtre de pure présentation, édifié comme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

genre hybride sur des pièces « dont les sujets n'appartiennent ni à la nation, ni à l'époque, ni au milieu social, ni au moment chronologique de la société au milieu de laquelle il est apparu » [19].

Heureusement, le drame et la comédie moderne pénètrent aussi, avec une grande opportunité, dans le répertoire théâtral de cette époque. Les drames d'Al. Dumas-fils, ce moraliste laïque de la société bourgeoise, éveillent l'intérêt de M. Pascaly. Il interpréta le rôle d'Armand Duval dans *La dame aux camélias*, et monta *Le supplice d'une femme* et *Le fils naturel*. Les acteurs de tragédie adoptent avec intérêt les pièces d'Emile Augier, traitant des positions morales de la bourgeoisie *(Une femme comme il y en a beaucoup et d'autres comme il y en a trop peu, Post-Scriptum, La mère et les enfants* (Madame Gaverlet)). La présence de Pascaly dans le *Réviseur général* (adaptation de P. Grădişteanu, d'après la comédie de Gogol, représentée en 1873—1874) est significative pour l'orientation du répertoire vers la fin de la période historique discutée, mais elle reste isolée. Comme chef d'école, Millo a promu le nouveau répertoire de comédie. Il interprète les comédies de H. Murger *(Le Bonhomme Jadis*, ou *La vie de bohème*, dramatisation de Th. Barrière — 1876), il met en scène les comédies de Labiche, édifiées sur le comique d'action et de langage *(Le chapeau de paille d'Italie*, ou *Les vivacités du capitaine Tic)* et il est en même temps le premier interprète roumain de la comédie satirique balzacienne *(Mercadet* — 1870—1871). Mais Millo reste l'interprète de prédilection de la partie originale du répertoire, l'acteur consacré du théâtre de V. Alecsandri, du répertoire de comédie illustrant un monde qui agonise et un autre qui s'élève. Les comédies d'Alecsandri prennent seulement leur trame et leur mouvement des modèles français, tandis que la réalité contenue reste spécifique. Les divers types de parvenus, de vils imitateurs des modes de l'Occident, d'avares, de démagogues et de détracteurs, mais aussi les types de paysans, pittoresques, idylliques et néanmoins caractérisés, donnent à Millo et aux autres acteurs l'occasion de pratiquer un art authentique, imbu de la vérité d'une réalité intrinsèque de notre société.

✧

Au milieu du XIXe siècle, l'art scénique roumain luttait en premier lieu pour conquérir une originalité, un spécifique national. Lié au renouveau de la littérature et de la vie culturelle en général, l'art interprétatif essayait de trouver l'expression vraie de la société roumaine, pour communiquer les vérités recherchées et comprises par le public de l'époque. Les moyens d'expression dramatique varient, dans le temps et l'espace, selon le répertoire dramatique et la psychologie de l'acteur.

Même si la plupart des acteurs roumains ont été formés sous l'influence « des professeurs » du théâtre français (qui étaient classiques en 1830, romantiques en 1850, et gagnés au réalisme d'Augier, de Dumas-père et de Balzac en 1870) [20], leur art revêt un caractère autochtone. Les écoles théâtrales étrangères ont puissamment influencé l'art et la psychologie des acteurs, le répertoire contribuant aussi, par sa modalité artistique, à influencer l'art des interprètes. C'est la raison pour laquelle la structure psychologique des acteurs roumains de cette période pendule entre l'exaltation pathétique du romantique M. Pascaly et la pondération comico-satirique de l'analyste Matei Millo.

Les techniques de jeu adoptées ont influencé la nature des moyens d'expression des acteurs. Le type de l'acteur romantique, héroïque, enthousiaste, passionné, atteignant parfois le paroxysme, se développe selon qu'il interprète des rôles de drame ou de mélodrame, le type de l'acteur de comédie selon qu'il pratique des rôles de vaudeville, de comédie idyllique ou satirique. Dans l'art interprétatif moderne, un rôle prépondérant revient au texte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dramatique, à la capacité d'expression et à l'imagination de l'acteur, à sa formation professionnelle, mais c'est le *credo* artistique qui détermine le comportement scénique et social de l'acteur. La conception artistique et idéologique formée dans l'ensemble de la culture nationale est conditionnée par les influences de l'époque et de la société, par le caractère national de la culture et de l'art qui se développe. C'est ce qui explique le phénomène complexe de l'affinement des influences qui s'exercent dans la dramaturgie et dans l'art moderne européens et dans leur assimilation dans des formes artistiques correspondant à l'esprit national de notre société.

Notes

[1] Anciens élèves de l'Ecole Philharmonique — première forme d'enseignement artistique théâtral de Roumanie — les philharmonistes constituèrent la première génération d'acteurs roumains.

[2] Ed. W. Godwin (1833—1886), architecte, archéologue et peintre, père de Gordon Craig, il introduit au théâtre les décors architecturaux, solidements construits, avec des plate-formes et des escaliers pratiquables. V. John Gassner, *Form and Idea in Modern Theatre*, New York, 1956, p. 13.

[3] St. Vellesco fut professeur au Conservatoire de Bucarest, fondé en 1864; Galino fut professeur de mimique au Conservatoire de Jassy, Matei Millo professeur de mimique et de déclamation à Bucarest; C. Dimitriadi fut professeur de déclamation et traduisit de l'espagnol le *Cours de déclamation* de Juan Vicente Joaquim Battus; M. Pascaly exigeait pour les élèves qui venaient dans sa troupe « une brève étude de théorie dramatique, une étude pratique et aussi une bourse pour chacun » *(Românul*, 4 septembre 1871).

[4] Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Paris, 1900, p. 237.

[5] Fr. Sarcey, *op. cit.*, p. 240.

[6] J.-L. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, 1964, p. 104.

[7] Eugène Silvain, *Frédérik Lemaître*, Paris, 1926, p. 93.

[8] Th. Gautier, cf. Eug. Silvain, *op. cit.*, p. 101.

[9] Eugène Silvain, *op. cit.*, p. 121.

[10] V. *Journal de Edmond Got*, vol. II, Paris, 1910, p. 215.

[11] Henri Lavedan, dans *Journal de Edmond Got*, Paris, 1910, *Préface*, p. VII.

[12] L'art de Rossi ou de Salvini a été probablement connu auparavent par Eufrosina Popescu et T. Teodorini, qui avaient voyagé en Allemagne, en France et en Italie.

[13] Giacinta Pezzana vint en tournée à Bucarest en 1873.

[14] Tomasso Salvini ne visitera la Roumanie qu'en 1880.

[15] Salvini conservera d'ailleurs longtemps dans son répertoire les tragédies d'Alfieri *(Saul, Oreste)* et de Voltaire *(Mérope, Zaïre)*.

[16] Adelaida Ristori est l'auteur du volume *Studi artistici*.

[17] V. Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. III, p. 781.

[18] *La fille de l'air* de Cognard et Raymond, *L'ange de la mort* de Th. Barrière et Ed. Plouvier, *Le naufrage de la Méduse* de Ch. Desnoyer, etc.

[19] N. Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle* dans *Le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 7.

[20] V. Gustave Laroumet, *Nouvelles études d'histoire et de critique dramatique*, Paris, 1899, p. 301 et suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MARIA VENTURA

Anca Costa-Foru

La gloire acquise à l'étranger par un artiste roumain n'a jamais laissé ses compatriotes indifférents. Maria Ventura fut une de ces artistes dramatiques qui firent carrière en France, sans rompre pour autant le contact avec le théâtre roumain, sans oublier qu'elle fût Roumaine; elle n'a d'ailleurs jamais manqué de le déclarer. Cette constante solidarité s'est affirmée de la manière la plus convaincante pendant la guerre de 1916—1918, mais jamais, ni avant, ni après, Maria Ventura ne s'est sentie détachée d'obligations patriotiques. Ses succès à Paris, loin de la pousser à considérer à la légère ses spectacles en Roumanie, lui créaient de nouvelles responsabilités. Elle fut un des plus brillants messagers de l'art roumain.

Il est tout naturel qu'un talent remarquable suscite l'intérêt pour les antécédants de l'artiste, pour ses débuts. Maria Ventura était la fille unique de Grigore Ventura et de Lea Vermont-Ventura. Son père était un esprit cultivé, un publiciste réputé, critique musical et dramatique, qui s'essaya au théâtre et devint auteur dramatique non seulement improvisé ou simplement curieux, mais aisé, sachant plier le langage pour reconstituer la réalité avec une ambition qui se voulait exploratrice. Bien que certains personnages et situations aient déjà été exploités avant lui, ses pièces ne manquent pas de force proprement théâtrale, l'observation est adroite, le langage qualifié.

Du côté maternel, Maria Ventura était issue d'une famille juive, établie à Bacău, en Moldavie. La mère, morte jeune (1895), alors que sa fille était encore une enfant, avait été tragédienne; avant d'épouser Ventura et de prendre comme nom de théâtre celui de Lea Ventura, elle s'appelait Fanchette Vermont. Les Vermont ont tous eu des occupations intellectuelles: des trois frères de Fanchette, l'un avait commencé par être journaliste, pour se spécialiser ensuite dans l'astronomie, l'autre, mort prématurément, avait été poète, le troisième enfin fut le peintre Nicolas Vermont. Fanchette avait été l'élève de l'acteur professeur Ştefan Vellescu et aussi celle du poète Alexandru Macedonski, qui lui avait enseigné la littérature roumaine et universelle et qui avait traduit pour elle la tragédie en vers *Médée*, d'Ernest Legouvé. Elle était sociétaire du Théâtre National de Bucarest, mais elle avait aussi joué précédemment à Jassy. Outre *Médée*, dans laquelle elle débuta, son répertoire comptait *Sapho* (Grillparzer), *Marie Stuart*, *La Pucelle d'Orléans* (Schiller), *Phèdre* (Racine), *Un crime célèbre* (D'Ennery), *Pygmalion* (Bengescu-Dabija), *Lizi* (Polizu-Micşuneşti), etc. Souple, élancée, ses contemporains ont gardé d'elle le souvenir d'une voix forte, timbrée, de rugissements « de panthère » [1].

La petite Marioara, née en 1885, assistait souvent aux répétitions qui réunissaient sa mère, Constantin Nottara, parfois Ventura, qui se chargeait de souffler, et, s'il faut en croire les évocations des souvenirs de Nottara, elle s'obstinait à imiter en grimaçant sa mère et les autres acteurs. A l'âge de quinze ans, le 21 février 1901, Maria Ventura fit ses débuts officiels au Théâtre National de Bucarest (Şt. Sihleanu était directeur à cette époque) dans la comédie en vers en un acte *Le passant*, de François Coppée, traduite par N.Ţinc, jouée comme lever-de-rideau, et dans le

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 143—155

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Maria Ventura.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mélodrame *Copila din flori* (L'enfant naturelle), de Grigore Ventura.

Cette première année du vingtième siècle ne fut pas marquée par des événements surprenants; l'opiniâtre guerre des Anglais contre les Boers continuait; survint la mort de la vieille reine Victoria d'Angleterre. Le féminisme récoltait peu à peu ses victoires, que les journaux du temps consignaient non sans une ombre d'ironie: Melle Chauvin, avocat au barreau parisien, plaide dans un procès pénal, Mme Petit, doctoresse en médecine, qui n'a pas trente ans (« place aux jeunes ! . . . blonde, jolie et pas pontife pour un sou . . . » [2]), vient d'être nommée médecin inspecteur des écoles de la ville de Paris; à Vienne les *Dokumente der Frauen* défendent le droit de voter des femmes . . . etc.

A Bucarest, le passage, en février-mars 1901, d'Agata Bîrsescu, dont ce n'était pas la première tournée depuis qu'elle jouait au Burgtheater de Vienne, était une fois de plus un événement artistique qui portait à l'émulation. Les représentations de la tragédienne furent: *Maria Magdalena*, de Fr. Hebbel, *Intrigue et amour*, *Maria Stuart*, de Fr. Schiller, *Othello*, de W. Shakespeare, *Comtesse Sarah*, de G.Ohnet. Pour les acteurs de Bucarest l'obligation de jouer avec une actrice de sa valeur établissait une sorte de complicité et même comme une rivalité très profitable, une compétition pour laquelle ils en éprouvaient du bonheur. La compétition était d'ailleurs souvent entre pairs: la plupart des sociétaires du Théâtre National de Bucarest étaient en ce moment pour Agata Bîrsescu des partenaires à sa mesure (Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Vasile Leonescu, Petre Liciu, Vasile Toneanu, etc.), de sorte que les grands moments d'art n'étaient pas rares. Dans ces circonstances, qui fixaient au théâtre roumain un niveau élevé d'exigence, avoir décelé en Marioara Ventura l'annonce d'une force théâtrale et d'un futur foisonnement acquérait une signification supérieure de jugement, de comparaison, d'entendement.

Le passant, ce badinage romantique de François Coppée, avait été joué à Paris au Théâtre de l'Odéon en janvier 1869, par les commédiennes Agar (Silvia) et Bernhardt (Zanetto). L'emploi du travesti pour le rôle de l'éphèbe, dont la fraîche innocence fait fondre l'insensibilité et l'indifférence du cœur de la courtisane, était donc plus ou moins traditionnel, Sarah Bernhardt avait bien voulu lui donner le prestige « de son exquise beauté blonde et de son talent plein d'élégance et de grâce», notait l'auteur lui-même. *Le passant* avait été pour Sarah Bernhardt un succès fulgurant et décisif. Maria Ventura, qui jouera dorénavant les travestis [3], avait l'âge du personnage et elle fut à son tour, paraît-il, un Zanetto plein d'ardeur, au vers coulant, d'une timidité qui convenait au rôle.

Ce n'est pas le manque d'assurance qui caractérisait le second personnage —celui d'une enfant gâtée— confié à Maria Ventura pour ses débuts. Gr. Ventura imaginait dans sa pièce *L'enfant naturelle* — représentée pour la première fois au Théâtre National de Bucarest dans la saison 1884—1885 — plusieurs personnages épisodiques, qui défilent et se croisent avec un naturel de temps en temps traversé de remarques cocasses; leur présence étoffe en général les rapports entre les principaux personnages. Parmi ces personnages secondaires: Margareta — Marguerite, qui arrive de Paris, 19 ans, jeune fille d'une exubérante désinvolture, aux incessantes pirouettes et clins d'œil, à qui on ne refuse rien, qui se laisse aller aux premières impulsions, mais s'assagit au fur et à mesure que sa bonté naturelle la garde de blesser ses proches. Maria Ventura, en Marguerite, avait comme partenaires d'illustres acteurs: C. Nottara, C. Mărculescu, A. Demetriad, N. Soreanu, P. Liciu, Mmes Hasnaş, Achile, Ciucurescu. Au deuxième acte, le rôle comporte la lecture d'une poésie patriotique d'Alecsandri *(Le pcète et la Roumaine)* et plusieurs répliques en français sur l'histoire de la France, par lesquelles la jeune personne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Emil D. Fagure.

veut étaler ses connaissances. Au dernier acte, Marguerite mentionne en passant Claymoor, le chroniqueur mondain, qui ne manquera pas, à son tour, de faire l'éloge de la jeune interprète [4].

En effet, la critique théâtrale apprécia dès la première du spectacle les dons artistiques de la jeune actrice, son intelligence et sa sensibilité précoces, sa diction et son aisance jugées parfaites. Pourtant un critique avec le sens de la responsabilité, comme le fut Emil D. Fagure, la prévient, justement pour avoir eu conscience du talent de la Ventura, du danger de s'exposer, beaucoup trop jeune encore, aux dures exigences de la scène, à une exaltation nuisible à ses études et ceci par une trop fréquente distribution ou par un engagement qui servirait au théâtre d'appât commercial. Ces recommandations à la patience, au sérieux, aux études ininterrompues étaient bien dans l'ordre des idées de Fagure, qui savait combien le travail d'un acteur est enrichissant, nécessaire, mais pénible,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

épuisant, désespérant parfois, combien il exige d'abnégation, de scrupules, d'honnêteté, de modestie et, évidemment, de talent [5].

A ces heures de l'aube d'une vie, où chaque fibre se trempe de la marque reçue, ces opinions agirent vivement sur Maria Ventura et devinrent les siennes. De l'application inlassable, soutenue par une passion réelle, elle fit sa conception du métier d'artiste. « Théâtre signifie travail. Un travail persévérant, sans répit, un déchirement continu, un désir permanent de perfectionnement, un parfait abandon. Quand on se donne à un rôle, quand on vit son rôle, quand on se laisse aller à la fièvre de l'inspiration, on ne sait plus quelle est la part de l'acteur et quelle la part du poète créateur . . . » avait-elle l'habitude d'affirmer [6]. En effet la Ventura fut une grande travailleuse. Elle n'eut pas de vie de famille, se consacra entièrement au théâtre. Elle aimait son travail, ceux qui collaborèrent avec elle eurent souvent l'occasion de s'en convaincre [7]. D'ailleurs elle avait le don d'inculquer son énergie et son esprit d'initiative à son entourage. Son culte pour le classique n'était pas intransigeant, exclusif, elle l'estimait plutôt comme un irremplaçable moyen pour comprendre le moderne. L'acteur était, selon elle, l'élément décisif, qui détermine le choix du répertoire. Elle ne manquait pas pour autant d'attribuer à l'acte théâtral un caractère collectif: par exemple, elle insistait, au moment d'organiser une troupe, sur l'utilité de *collaborateurs* et non pas de « têtes d'affiches » [8]. Quant à l'essence de l'art du comédien, il semble bien que le point de vue de la Ventura se situât à l'opposé de celui de Diderot, exposé dans le fameux Paradoxe, car il lui arriva de déclarer qu'elle avait choisi pour devise la maxime de l'*Art Poétique* de Horace: « Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi » (si tu veux que je pleure, pleure d'abord toi-même) [9]. Se confier à cette extrême sensibilité paraît pourtant peu probable de la part d'une artiste justement remarquable pour sa sobriété, sa rigueur, sa surveillance, son intelligence.

Directes ou allusives, les recommandations de Fagure furent, consciemment ou fortuitement, respectées, car Maria Ventura, en dehors d'une apparition sporadique dans *Héro et Léandre* (Grillparzer), ne joua plus, continua ses études, acheva les cours du Conservatoire de Bucarest (à la classe du professeur Aristizza Romanescu), se fit remarquer aux examens de fin d'année [10], puis, en possession d'une bourse, partit pour Paris. Paris était en ce moment l'un des endroits du monde les mieux éclairés; elle devait s'y établir et, dans l'univers grouillant et bigarré de « la capitale du monde », Maria Ventura occupa bientôt une place bien à elle. Pour l'entrée au Conservatoire de Paris elle avait préparé la récitation du poème *Strigoii (Les Revenants)*, de Mihai Eminescu. On lui suggéra de réciter un morceau en français; elle se présenta une seconde fois devant une commission dont faisaient partie V. Sardou et J. Claretie, mais c'est seulement après un an de travail acharné qu'elle fut admise, cette fois-ci avec éloges. Elle travailla à la classe de l'acteur Silvain, qui était depuis 1885 professeur (en 1911 il vint en tournée en Roumanie accompagné par sa femme Louise, actrice elle aussi, en 1916 il devait être nommé doyen de la Comédie Française). En 1904 Maria Ventura obtenait un second prix, mais l'année suivante elle enleva tous les suffrages du jury et reçut à l'unanimité le premier prix. Elle jouait tout aussi bien en français qu'en roumain. Etudiante, elle fut distribuée dans *Esther* (Racine) au Théâtre Odéon; elle fut engagée au Théâtre Sarah-Bernhardt, au Théâtre Réjane, revint à l'Odéon. Les pièces dans lesquelles elle fut distribuée à cette époque furent *Bérénice* (J. Racine), *Les Affranchis* (Marie Lenéru), *L'Ecole des ménages* (H. de Balzac), *Antar* (Chékri-Ganem); Antoine la fit jouer Marguerite Gautier *(La Dame aux camélias* — Al. Dumas fils), pendant que Sarah Bernhardt était à New York, Juliette *(Roméo et*

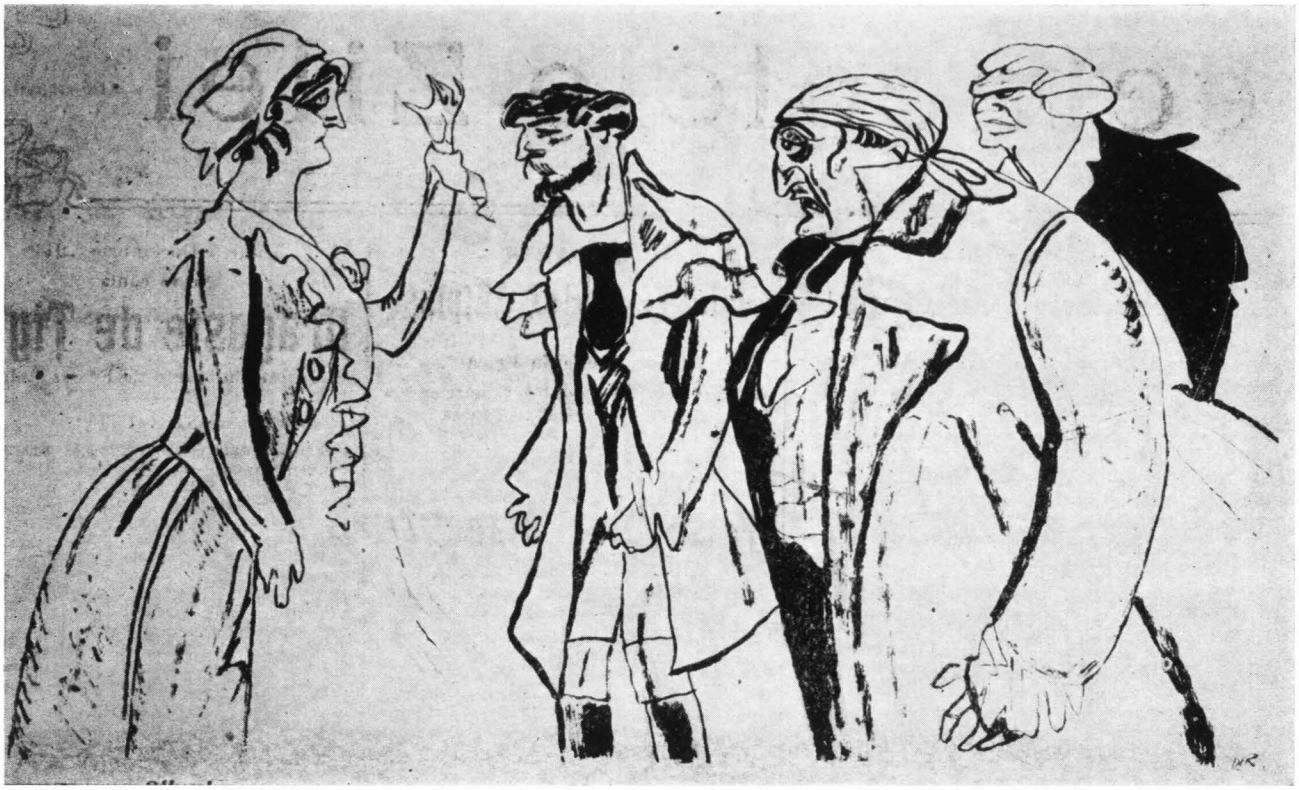
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Juliette — W. Shakespeare), puis Néron en travesti — 1911, dans *Britannicus* (J. Racine — Britannicus était aussi un travesti). L'audace antitraditionnaliste du travesti de Néron eut un succès retentissant [11]. En 1912 Maria Ventura fit du cinéma, tourna pour la maison Pathé Frères *Les Misérables*, d'après Hugo, où elle interpréta le rôle de Fantine. Elle passa au Théâtre de l'Athénée.

A Bucarest elle revint pour jouer en 1915, quand elle donna en mars-avril au Théâtre National *Le Secret* de H. Bernstein, sous la direction de P. Gusti, *La Dame aux camélias*, sous la direction de C. Nottara; au mois de septembre elle joua en plus *Amoureuse*, de G. de Porto-Riche, au Théâtre de la compagnie Voiculescu-Bulandra cette fois-ci. Maria Ventura récita aussi à plusieurs reprises des vers en français: au cours d'une « causerie » organisée par le Cercle des Annales, avec la participation de Lugné-Poe, de Suzanne Desprès, d'Alice Cocea, au festival de de Max, au profit de la Croix Rouge, quand elle déclama, accompagnée par l'orchestre, *La Marseillaise*. Ceux qui l'ont entendue réciter des vers de Jules Laforgue ou lire une page d'Emile Zola ont pu s'apercevoir de l'insoupçonnée complexité et profondeur de son naturel ainsi que de son interprétation non conventionnelle des textes [12].

L'hiatus de la guerre regroupa au pays les célébrités roumaines qui se trouvaient à l'étranger: de Max, Ventura, Enescu, les sœurs Cocea, Alice et Florica. C'est à Jassy que Maria Ventura se réfugia — comme beaucoup d'autres — lorsque Bucarest tomba sous l'occupation allemande. Sans relâche elle prouva du courage dans l'activité d'infirmière, ne recula pas devant les besognes les plus humbles et les plus repoussantes, pansa, lava les plaies des blessés de guerre. L'écrivain Alexandru Kiriţescu, usant de mots qui font image, la fait revivre dans cette cour de l'hôpital Notre-Dame de Sion à Jassy, en pleine guerre: après les couplets chantés par

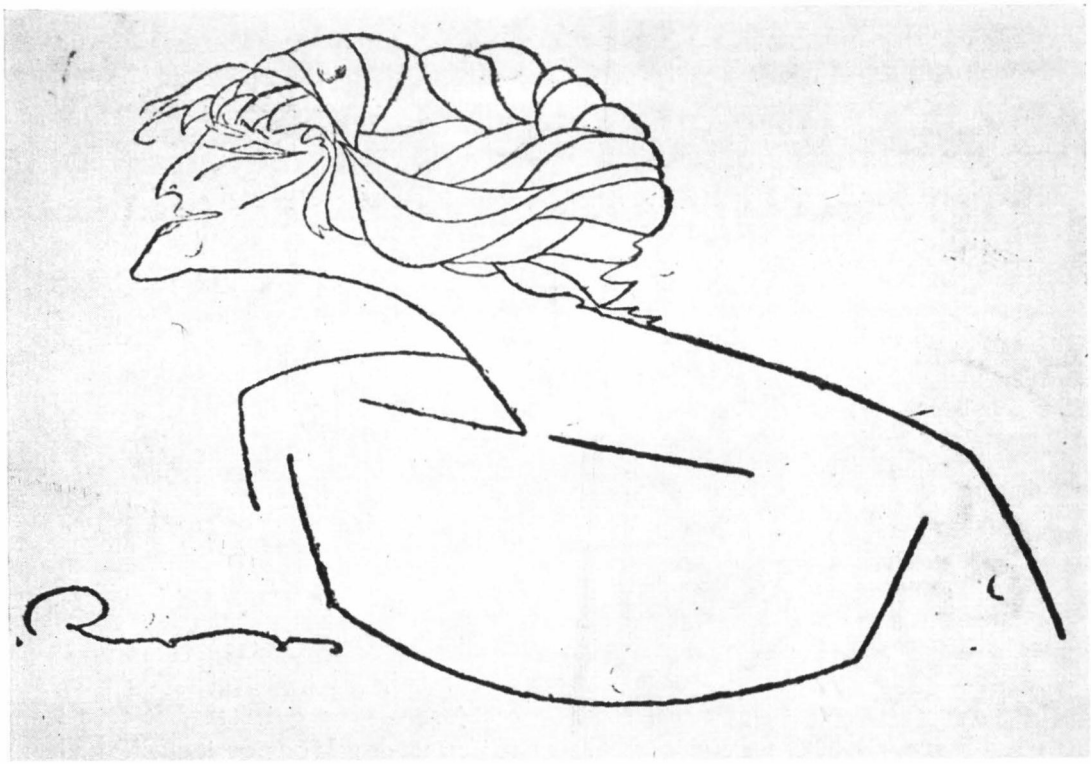
Fig. 3. — Tournée Silvain — 1911. *Charlotte Corday* au Théâtre National de Bucarest. Caricature par Iser.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Maria Ventura. Dessin par Victor Ion Popa.

Fig. 5. — Maria Ventura. Caricature par Ross.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 6. — Maria Ventura dans Jeanne d'Arc (B. Shaw).

Mme Cinsky, panachée et couverte de bijoux, après le numéro comique de Tănase-au-nez-immense, tout d'un coup, sur la scène improvisée de trois planches posées sur deux tonneaux qui tremblent sous ses pas, monte Ventura... « fiévreuse, entre deux pansements, en promenant par-dessus l'assistance ces yeux longs, bizarres, ces regards vipérins, aux lueurs d'acier; mince, au visage émacié, enveloppée dans son tablier d'infirmière comme dans un drapeau immaculé. De ses poches larges sortent le thermomètre et un stylographe. Elle commence à déclamer au hasard quelques vers, qui, prononcés par ses lèvres, paraissent définitifs. Une main tient le manuscrit, l'autre s'agite au soleil comme une épée, brille comme une torche; il semble que cette main cueille dans l'air comme dans un bouquet toutes les vibrations, tous les frissons d'attente, tous les espoirs étranglés de peur pour les rejeter ensuite en étincelantes pétales sur ces dames qui, pâles, s'arrêtent de rire, sur ces jeunes gens qui étouffent sous leurs uniformes de gala on ne sait quelles pudeurs

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

remuées, sur les têtes rasées des blessés . . . » [13].

Pendant la guerre Maria Ventura joua au Théâtre National de Jassy, ayant pour partenaires quelques-uns des meilleurs acteurs roumains: R. Bulfinski, V. Antonescu, I. Manolescu, Tony Bulandra — son ancien camarade d'études au Conservatoire de Bucarest.

Au commencement de l'année 1919, après l'armistice, alors que les rapports normaux entre Jassy et Bucarest avaient été repris, Maria Ventura jouait à Bucarest *L'Évantail*, de R. de Flers et G. A. de Caillavet. À la première de la pièce, Robert de Flers, présent, parla devant le public sur *Les grandes coquettes au théâtre*. Ion Manolescu se rappelle à ce sujet que les autorités allemandes, quelques jours avant l'armistice, avaient interdit cette « causerie»; cela fit dire à de Flers qu'une conférence censurée avait toujours infiniment plus de succès qu'une conférence tenue [14]. C'est vers cette époque que Maria Ventura projeta à Bucarest une association théâtrale qui devait, disait-elle, marquer une étape dans l'évolution de l'art dramatique roumain, mais qui ne se concrétisa que plus tard. En août 1919 ce fut le triomphe, elle fut engagée « jeune première dramatique » à la Comédie-Française par Emile Fabre, directeur depuis 1915. « Ventura fera ce qu'elle voudra à la Comédie », écrivait là-dessus Antoine. Elle eut sa contribution dans l'action de renouvellement du style de la prestigieuse institution; avec elle (et Marie Bell) la vogue des tragédiennes « organiques » de la Belle Époque s'achevait, « les étincelantes aurores de Marie Bell, de Madeleine Renaud, nimbées des feux nouveaux du cinéma, l'affirmation diversement combative de personnalités come Berthe Bovy, Mary Marquet, Maria Ventura décoloraient rapidement les teintes pastel dont s'était enveloppée pendant tant d'années une certaine convention théâtrale féminine, nourrie de quiétude matérielle et de souple dépendance amoureuse » [15].

Fig. 7. — Maria Ventura, Caricature.

Cependant, Maria Ventura devait revenir chaque année en Roumanie pour y passer ses vacances, au bord de la mer Noire, et aussi surtout pour jouer en roumain pendant plusieurs semaines devant un public fidèle et reconnaissant. Le Théâtre National et l'Association Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra, V. Maximilian, Ion Manolescu, George Storin se partageaient sa présence à Bucarest. En décembre 1928 le Ministère des Arts lui confia par contrat la direction d'un théâtre (celui de la salle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Comedia »); les acteurs devaient avoir les mêmes droits que ceux des théâtres nationaux, Maria Ventura s'engageait à passer six mois par an à Bucarest, par une entente avec la Comédie-Française. La direction du théâtre décidait d'organiser des cours de conservatoire et se proposait de faire venir de temps en temps des représentants de la Comédie-Française. M. Ventura recruta des associés pendant l'été 1929 (ses engagements attirèrent plusieurs démissions du Théâtre National : Aura Buzescu, G. Vraca, A. Pop Marțian, etc.). La direction de scène fut confiée à l'homme de théâtre complet qu'était Victor Ion Popa. La saison théâtrale s'ouvrit au nouveau théâtre le 18 septembre 1929 avec la pièce roumaine *Lupii de aramă* (Les Loups de cuivre), d'Adrian Maniu, dans les décors du peintre Demian, avec la partition musicale de Sabin Drăgoi et bien entendu avec Maria Ventura. La pièce reprend l'histoire du peuple roumain à son origine, au refus de soumission des Daces au moment de l'occupation romaine. Le programme du répertoire théâtral comprenait *Voulez-vous jouer avec moâ ?*, de M. Achard, *La profession de Mme Warren*, de G. B. Shaw, *Périphérie*, de Fr. Langer, *Léopold le Bien-Aimé*, de J. Sarment, etc. L'entreprise de Maria Ventura ne s'avéra pas très inspirée, l'existence du nouveau théâtre fut de courte durée, ce qui n'empêcha pas l'actrice de revenir annuellement jouer au Théâtre National de Bucarest. Chaque fois qu'elle rentrait, le public roumain la fêtait ; on écrivait pour elle des poésies, elle se mouvait dans une mer de louanges. Les acteurs aspiraient tous à l'honneur d'être engagés au Théâtre Ventura : une amusante notice, insérée dans la rubrique Echos du journal « Rampa » (La Rampe), le 25 avril 1919, lors d'un premier projet de théâtre, en dit assez sur l'estime dont jouissait la Ventura : « l'acteur ou l'actrice qui ne prétend pas avoir reçu de Mlle Ventura l'offre d'être engagé, devra faire une déclaration à la rédaction de notre journal, où des prix seront distribués . . . ».

Durant et après la seconde guerre mondiale, Maria Ventura ne revint plus ; elle mourut à Paris en décembre 1954. Pendant ses dernières années elle avait enseigné l'art dramatique.

Outre les grands rôles du répertoire universel (Phèdre, Hermione — J. Racine, Nora — H. Ibsen, Germaine, *Les affaires sont les affaires* — O. Mirbeau, Lorenzaccio — A. de Musset, l'Aiglon — E. Rostand, Monna Vanna — M. Maeterlinck, Fulvia Gelli, *Comme avant, mieux qu'avant* — L. Pirandello, Saint Sébastien — G. D'Annunzio, etc. etc.), Maria Ventura illustra aussi plusieurs pièces roumaines : *Les Loups de cuivre*, d'A. Maniu, *Le Pavillon aux ombres*, de Gib Mihăescu, *Borgia*, d'Alex. Kirițescu, *Bonne Nouvelle*, écrite spécialement pour elle par M. Ştefănescu. La beauté lyrique, les rappels nostalgiques, la capacité de créer des images et en même temps de créer un monde à soi, avec la logique et la cohérence qui lui appartenaient, un monde qui était instantanément acceptable, transformaient ses récitals dédiés aux poètes roumains (L. Blaga, I. Barbu, etc.) en une vision profondément poétique et de portée universelle.

Les cheveux châtain foncé aux reflets fauves, la peau mate, les yeux longs, fuyant vers les tempes et particulièrement vifs, le nez busqué, le menton volontaire, la Ventura avait un charme qui faisait qu'elle pouvait se passer d'être jolie. Elle était de taille moyenne, mince, très bien faite, en apparence fragile, elle avait les attaches fines et des mouvements d'une élégante et gracieuse souplesse. En scène elle avait parfois des ondoiements félins, elle s'étirait, elle s'allongeait : « . . . un corps . . . on pourrait jurer qu'il n'a pas d'os . . . elle rebondit comme une balle, plie comme un roseau . . . Si Darwin ressuscitait et la voyait il n'est pas exclu qu'à la seconde édition de sa célèbre théorie il fasse descendre l'homme — la femme au moins — du chat ! » [16]. Quoique d'une grande simplicité et d'un naturel parfait, ses gestes étaient

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'une variété sans cesse renouvelée. Elle exprimait beaucoup avec ses mains très mobiles et aussi avec ses beaux bras élastiques, entrenoués « comme deux vipères », écrivait un jeune écrivain au style prétentieusement ronflant, César Titus Stoika [17]. La force suggestive du regard lui était caractéristique. Sa voix prenante, au son perlé, rappelait le toucher du piano. Sa bouche devait être très expressive du moment que pour se faire qualifier elle a inspiré des épithètes aussi inattendus que « brisée et abrupte » [18].

Maria Ventura fumait beaucoup. Elle était bonne camarade, gaie, se montrait toujours d'un entretien souriant et précis. Elle avait le goût de l'élégance vestimentaire, de l'aisance et une grande distinction dans l'habillement. Ses toilettes étaient toujours remarquées avec admiration : par exemple son costume « bleu électrique, garni de putois, avec blouse „champagne". . . », dans *Amoureuse* [19] (évidemment aujourd'hui il nous faut juger avec l'impartial recul de l'histoire !).

Il n'est pas inutile d'insister sur l'équilibre, le souffle grandiose et sobre en même temps, l'effort de synthèse et la constante logique que la Ventura conférait à ses interprétations et qui pourraient définir ses versions théâtrales, à une époque où l'on croyait encore volontiers que l'exagération fût le sublime et la simplicité une preuve de manque de moyens. Bien au-delà d'une technique à tout instant maîtrisée, c'est l'intelligence, l'invention, la sensibilité qui touchaient et surprenaient pour ce qu'elles proposaient de naturel au plus profond de la complexité. Elle donnait l'impression d'inventer le texte. Elle pliait le rôle à son inspiration, elle imposait son inspiration à la matière du texte, mais une volonté soucieuse de raison et de clarté veillait sur la correspondance rigoureuse dans les tons et les proportions, sur le juste partage des ombres et des lumières ; elle restituait ainsi au rôle la cohérence souterraine et heureuse d'une œuvre d'art.

Son riche talent très personnel, sa présence, qui transformait parfois le rôle en une espèce de « sketch personnel » [20], ennoblissait même les personnages factices des pièces médiocres ; « c'est une flagrante contradiction que de soutenir que la pièce soit faible mais les interprètes bons . . . et pourtant . . . » [21]. Elle savait capter, encadrer, découper, mettre en valeur les caractères qu'elle incarnait et ceci en faisant appel à diverses ressources, non seulement à l'aide du texte : « je vous invite à voir ce que signifie dans son jeu (Ventura dans *Aimer)* les suspensions, les pauses dans le texte, dites-moi un seul passage de Géraldy qui puisse remplacer les silences de Mlle Ventura . . . allez voir Ventura. Nos paroles sont vaines. Elles ne peuvent rien évoquer . . . » [22].

Une actrice aussi intelligente, aussi caustique, pouvait, non pas s'identifier, cela ne veut rien dire, mais aimer le personnage qu'elle incarnait jusqu'à nous le faire accepter. Dans *Le Secret*, de Henri Bernstein, elle donna « à la monstruosité d'âme de l'héroïne une inconscience, un naturel, qui l'éloigne de toute tendance mélodramatique » [23]. Venant de l'école de vérité qu'était, grâce à Antoine, l'Odéon, la Ventura impressionnait par l'absence d'artifice, par les détails exacts, d'une économique précision, qu'elle coulait insensiblement dans son jeu. Ces détails n'étaient jamais « faussement réalistes » [24], elle savait les concilier avec le rythme de la pièce.

Maria Ventura interpréta Marguerite Gautier à Bucarest en même temps qu'une autre actrice de grand tempérament : Marioara Voiculescu (1915) ; évidemment chaque vision eut ses adeptes et, comme les représentations se déroulaient plus ou moins simultanément, les parallèles furent inévitables. En faisant ressortir les différences (plutôt que les ressemblances) entre les deux versions, il parut que la manière d'interpréter de la Ventura fut plus proche de l'esprit de l'ouvrage que celle fortement appuyée de la Voiculescu. Maria

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ventura glissa discrètement sur les scènes qui prêtaient aux effets, enveloppa le texte d'un halo de poésie, d'une tonalité triste ; une mélancolie résignée planait distinctement même dans les scènes les plus bruyantes, les plus allègres. Les emportements que le rôle comporte au IVe acte n'en furent que plus dramatiques [25].

Ce fut surtout avec *Phèdre* (1926), de Jean Racine, que la Ventura prouva incontestablement devant le public roumain ses dons de tragédienne. Sa Phèdre fut une véritable héroïne racinienne au lieu de l'agressive virago hystérique, étouffant sous des spasmes, que l'on présentait souvent. Avec une simplicité, des intonations, des attitudes vraiment *tragiques*, elle parcourut les états successifs de la passion brusque et inquiétante à la haine, cette haine que l'amour repoussé fait naître, qui se ravive chaque instant et se fait plus énergique que la raison. Cette haine coupante était sans doute sa spécialité. Quant à son admirable discipline de diction, à son pouvoir de modeler les phrases, de ciseler les images, ils imprimèrent au grand vers racinien un naturel dont il fallait quelque réflexion pour en concevoir la science. Maria Ventura exprima le charme hautain, la douloureuse majesté, la violence haletante de Phèdre avec une adresse intuitive qui lui avait déjà valu l'estime du public français, tellement difficile quand il s'agit des interprètes étrangers du répertoire classique français.

Pour la Jeanne d'Arc de Bernard Shaw, Maria Ventura trouva le mélange juste de l'illuminée et de la jeune paysanne orléanaise. Unissant l'humour et la candeur au plus profond sérieux, elle s'ingénia à multiplier les facettes du rôle tout en maintenant son identité. Elle fit apparaître le même personnage tantôt avec des traits d'innocence, de bon sens pratique, tantôt sous un aspect d'élan mystique, de générosité spontanée. « Un jeu plus allumé, plus sûr de soi et plus mesuré en même temps est difficile à supposer », écrivait Fagure à cette occasion [26].

De la série des travestis de la carrière de Maria Ventura il faut détacher celui de César Borgia dans la pièce roumaine *Borgia*, d'Alexandre Kiriţescu (1936). Sur un sujet emprunté à l'histoire de la renaissance italienne, Kiriţescu campait un personnage hamlétisant, tourmenté, cruel, mû par la conscience d'une inexorable mission, humain pourtant, dans la composition duquel la lecture du *Prince* de Niccoló Macchiavelli, n'était pas sans laisser de traces. Quoique en rapport strict avec l'atmosphère morale et sociale de l'époque, le drame évitait l'enflure et les clichés usés du répertoire historique ; l'auteur se proposait de ne jamais le présenter en dehors d'une vaste humanité [27]. « Ce fut ce prince de l'Eglise, renégat et défroqué pour combattre au nom d'un idéal politique, ce scélérat par nécessité et non pas par instincts criminels, César, que Mlle Maria Ventura nous présenta dans une création qui égale celle de Lorenzaccio, une subtile création d'intelligence, mais aussi d'une rare force d'expresion dramatique. Outre ses grands dons, Mlle Ventura a la vigueur de faire rouler le mot, de le soumettre à l'explosion du sentiment et de le lancer avec précision, fortement, tel un projectile. Dans la diction de la grande artiste le mot, la phrase, prennent des formes d'expression insoupçonnées, d'une dureté, d'une puissance inattendue . . . » [28]. Dans l'interprétation de Maria Ventura le mépris et le dévouement se partageaient les divers aspects de la passion humaine. Elle servit parfaitement cette évocation trouble et oppressante, mise en scène par Soare Z. Soare.

✧

Aujourd'hui, lorsqu'il nous arrive d'assister à un vieux film ou d'écouter l'enregistrement d'un monologue ou d'une scène interprétés par quelque « monstre sacré » du début du siècle, malgré tout notre pieux respect et notre volonté d'apprécier, nous éprouvons le plus souvent une contrainte de nos goûts, comme un malaise devant une grandiloquence qui nous paraît

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

insupportable. On a la conviction qu'avec Maria Ventura ce sentiment de dépassement ne naîtrait pas. Cet intérêt à freiner la fougue de la vision de l'auteur, à éviter le risque d'un romantisme (ou d'un mélodramatisme) flamboyant, cette sobriété aiguë étaient chez elle d'un caractère très moderne. Aux transports les plus envolés, un grain de sel terrestre, un goût un peu amer d'expérience et de circonspection finissaient toujours par se mêler, perçaient dans le jeu de la Ventura. Ses interprétations étaient moins simples que ne le disait l'apparence: leur secret se trouvait dans la riche substance investie. Par leurs résonances profondes, elles forçaient la réflexion, obligeaient à prendre du recul, contraignaient à l'examen de conscience. Une sorte de connivence se créait dans un univers de sensations à peine dites; en la voyant on avait un profond sentiment de proximité.

Notes

[1] D. Teleor, *Tragediana Lea Ventura* (La Tragédienne Léa Ventura), dans *Rampa* (La Rampe), 1919, 4 février.

[2] *L'Indépendance Roumaine*, 1901, 23 février.

[3] Néron, Lorenzaccio, Saint Sébastien, Borgia, etc. Le travesti, difficile à porter, était pourtant à l'époque d'usage fréquent: Sarah Bernhardt, Eve Lavallière, Ida Rubinstein le portaient avec aisance.

[4] Claymoor, *Carnet du high-life*, dans *L'Indépendance Roumaine*, 1901, 23 février.

[5] Voir les conseils de peser avec circonspection avant d'opter pour le théâtre que Fagure donnait à une énigmatique demoiselle Z. V., E. D. Fagure, *Actriță* (Actrice), *d-șoarei Z. V.* (à Melle Z. V.), *Poșta redacției* (Courrier), dans *Adevărul* (La Vérité), 1901, 6 mars.

[6] *Marioara Ventura pleacă* (Marioara Ventura s'en va), dans *Rampa*, 1925, 18 février.

[7] Ion Manolescu, *Amintiri* (Souvenirs), Bucarest, 1962, p. 142; Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri, Amintiri*, Bucarest, 1956, p. 76; Aida Vermont, *Cum își invață Ventura rolurile* (Comment la Ventura apprend ses rôles), dans *Rampa*, 1927, 20 janvier.

[8] Clarnet, *La Domnișoara Ventura* (Chez Mademoiselle Ventura), dans *Rampa*, 1919, 25 avril.

[9] *Marioara Ventura pleacă*, loc. cit.

[10] Un amator (Un amateur), *Cronica literară și artistică, examenele Conservatorului din București, 1901* (Chronique littéraire et artistique, les examens du Conservatoire de Bucarest, 1901), dans *Literatura și arta română* (La littérature et l'art roumains), 1901, p. 475.

[11] André-Paul Antoine, *Le naturalisme d'Antoine: une légende*, dans *Réalisme et poésie au théâtre* (Conférences du Théâtre des Nations), Paris, 1960.

[12] Clarnet, *Marioara Ventura*, dans *Rampa*, 1915, 23 septembre.

[13] Al. Kirițescu, *Marioara Ventura*, dans *Rampa*, 1918, 15 novembre.

[14] Ion Manolescu, *op. cit.*, p. 162–164.

[15] *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Paris, 1959, vol. II, pp. 145, 156.

[16] Mihail Mora, *Marioara Ventura*, dans *Rampa*, 1915, 16 décembre.

[17] Cezar Titus Stoika, *Marioara Ventura*, dans *Rampa*, 1916, 8 avril.

[18] B. Fundoianu, *Mărioara Ventura, Estampă* (Estampe), dans *Rampa*, 1916, 30 avril.

[19] *Toaletele d-șoarei Ventura in Indrăgostita, de Porto-Riche* (Les Toilettes de Melle Ventura dans Amoureuse, de Porto-Riche), dans *Rampa*, 1915, 12 octobre.

[20] Camil Petrescu, *Cronica teatrală, Secretul de Bernstein* (Chronique théâtrale, Le Secret de Bernstein), dans *Argus*, 1926, 15 février.

[21] *Cronica dramatică, Aimer, de Paul Géraldy*, dans *Rampa*, 1925, 2 février.

[22] *Ibidem.*

[23] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală, Secretul, de H. Bernstein*, dans *Lupta* (Le Combat), 1926, 12 février.

[24] V. Timuș, *Cronica dramatică, Secretul, de H. Bernstein*, dans *Rampa*, 1926, 13 février.

[25] Alex. Călin, *Cronica dramatică, Dama cu camelii, de Al. Dumas-fiul*, dans *Rampa*, 1915, 15 octobre; I. Kaufmann, *Cronica dramatică*, dans « Cortina » (Le Rideau), 1915, 10 avril.

[26] E. D. Fagure, *Cronica teatrală, pentru intiia oară: Ioana d'Arc* (Chronique théâtrale, pour la première fois: Jeanne d'Arc), dans *Lupta*, 1926, 5 février.

[27] *Ce ne spune D. Alexandru Kirițescu despre « Borgia »* (Ce que M. Alexandre Kirițescu nous dit sur « Borgia »), dans *Rampa*, 1936, 13 janvier.

[28] V. Timuș, *Cronica dramatică, Borgia*, dans *Rampa*, 1936, 13 février.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOURCES COMMUNES D'INSPIRATION POÉTIQUE CHEZ GEORGES ENESCO ET HENRI DUPARC

Elena Zottoviceanu

Lorsqu'on lui demanda s'il n'avait pas été dérangé dans la composition de Soupir [1] par l'idée que les mêmes vers avaient servi aussi à Henri Duparc pour l'un de ses lieder, Enesco répondit qu'il ne connaissait point alors ce précédent [2]. En effet, l'œuvre de Duparc, dont les premières compositions remontaient à 1868, n'avait commencé à être diffusée, en dehors d'un cercle restreint qu'aux environs de 1900 [3] et il est fort peu probable qu'Enesco, alors encore élève du Conservatoire, ait été au courant de cette création si peu connue d'ailleurs dans le monde musical. Mais ce n'était pas leur première rencontre de ce genre; ils étaient tombés encore une fois sur un autre texte de Sully Prudhomme, le poème *Le Galop*, et le plus surprenant est que ce détail avait échappé aussi bien à Enesco qu'à l'exégèse moderne.

Dans la littérature dédiée à Duparc, la mélodie *Le Galop* est rarement citée, encore qu'elle le soit avec la mention de s'être perdue avec d'autres de ses œuvres. Frits Noske, dans son livre concernant la mélodie française [4], avance quelques données précisant que l'œuvre de Duparc compte 17 mélodies et non 13 comme il est généralement affirmé; à part son recueil édité par Rouart et Lerolle, l'auteur avait publié en 1868 quelques mélodies (5 Mélodies op. 2, Édition Flaxland) parmi lesquelles, *Le Galop*, qui ne fut plus rééditée. Oubliée, elle disparut du répertoire et c'est à peine très récemment qu'elle fut ramenée au jour (Editions Durand, 1948).

Voilà donc la raison pour laquelle cette coïncidence a passé jusqu'à présent inaperçue: dans toute la création poétique française, parmi les nombreuses poésies de Sully Prudhomme, à 30 années de distance, Duparc et Enesco se rencontrent deux fois sur une même poésie pour lui donner une forme musicale [5].

Mais pourquoi donc justement Sully Prudhomme? La valeur de l'œuvre en cause justifie-t-elle ce choix?

Sully Prudhomme était alors une des figures littéraires proéminentes de l'époque et maints compositeurs s'étaient adressés à son œuvre. César Franck et Fauré, tout comme Reber, Gounod, Massé, Delibes, s'étaient inspirés de la sensibilité de ses vers délicats. Et c'est toujours dans l'œuvre de Sully Prudhomme qu'Enesco s'inspirera pour sa mélodie *Pensée perdue*, qui ne dépassera cependant pas le stade d'une simple ébauche [6]. L'œuvre poétique de Sully Prudhomme, très en vogue à l'époque, bien qu'elle paraisse de nos jours quelque peu affectée et désuète, avait néanmoins certaines qualités qui la rendaient adéquate pour la musique.

Soupir est une élégie fragile, réticente, une plainte chuchotée. Une image féminine chimérique et attrayante s'en détache sans contours bien définis, réminiscence d'un amour de jeunesse inconsolé, transfiguré par l'imagination du poète et en quelque sorte s'insinuant dans son œuvre, dans ses sentiments, ses idées, sa doctrine sur l'inspiration, l'amour, la solitude. Sans que ses vers dépassent les limites d'un lyrisme délicat, la mélodie subtile du langage et l'élégance, on pourrait dire classique, de la forme, les faisaient aptes pour une transposition musicale.

Duparc, qui s'en était tenu toujours aux poèmes tristes, nostalgiques, sous le signe d'une lassitude dominée par l'obsession de la mort *(Le Manoir de Rosemonde, Extase,*

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 157—164

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Testament, Elégie, Lamento) se retrouvait dans ces accents de confession amère, résignée. Enesco essuyait peut-être lui aussi un revers sentimental (il avait bien 17 ans) à moins qu'il n'ait été tout simplement charmé par la discrétion et la sensibilité inquiète du poème qui répondait à certains traits de sa nature. Il montrera d'ailleurs toujours pour le choix de ses poèmes un penchant vers la poésie délicate, musicale, un tantinet élégiaque, traditionnelle par la forme. Samain et Fernand Gregh, deux autres sources de son inspiration, s'inscrivent dans ces mêmes coordonnées. Il fera également dans Clément Marot le choix de poésies d'amour gracieuses et enjouées. Il est surprenant qu'Enesco, dont la création symphonique et instrumentale semble aux prises de tourments pathétiques et qui a pu aborder avec une maîtrise achevée dans *Œdipe* le drame le plus profondément humain, se soit borné dans ses lieder à de tels poèmes, certes d'un goût parfait, mais bien faibles en tant que charge émotive. Attiré par les formes majestueuses, à périodes amples, évoluant tout particulièrement vers les formes symphoniques, Enesco ne semblait guère enclin au genre miniatural, aussi ses mélodies n'ont-elles probablement représenté que des moments de détente, les pauses nécessaires dans une création puissante par ses proportions et son contenu [7].

C'est la raison pour laquelle le lied n'occupera dans l'ensemble de sa création qu'une place modeste, mais cela à une exception près : les sept chansons sur des vers de Clément Marot (op. 15) avec lesquels il atteindra le point culminant du lied dans son œuvre. Poursuivant l'expérience néoclassique où il avait débuté avec les *Suites pour piano* et la première *Suite pour orchestre*, il réussit de conjuguer en parfaite harmonie certains traits du style musical de la Renaissance avec les éléments du chant populaire roumain, le tout transfiguré en une formule originale qui n'appartient qu'à lui. Véritables miniatures colorées, elles parcourent en quelques pages toute une gamme expressive : du lyrisme au grotesque, du rire aux pleurs en donnant à la poésie en quelque sorte conventionnelle, de cour, une interprétation pleine de vie.

Œuvres de jeunesse en général, ses pièces pour chant et piano sont sujettes aux hésitations, aux détours, car le langage musical du compositeur n'avait pas encore révélé son appartenance nationale. C'est d'ailleurs le cas des mélodies faisant l'objet de ces lignes, qui s'inscrivent parmi ses premières œuvres ; l'auteur était à l'âge de ceux qui cherchent encore, et vivant en France à l'époque d'un épanouissement de ce genre, il a été naturellement pénétré de son esprit.

C'est ainsi que cette orientation à peu près exclusive vers la littérature française peut être expliquée, ainsi que sa limitation à la sphère intonationale traditionnelle. Mais certaines inflexions mélodiques et quelques moments disparates trahissent, tel qu'il sera vu par la suite, même sous cette forme conventionnelle une originalité profonde et présagent l'évolution future du compositeur.

Le Galop de Sully Prudhomme est un monologue à vague coloris oriental, témoignant, en dehors de l'ivresse de la course folle, l'aspiration vers l'inconnu, vers «d'inaccessibles ailleurs» — thème fréquent pour l'époque (Baudelaire, Leconte de Lisle, etc.). Nous ne connaissons guère la partition et ce que nous en savons se détache seulement des commentaires de Frits Noske : elle s'inspire du *Roi des Aulnes* de Schubert, avec le même mouvement impétueux des accords répétés, la mélodie amplement déclamée, les gammes chromatiques descendantes ; composition quelque peu désordonnée, plus intéressante en détails qu'en sa totalité, elle dégage une atmosphère d'angoisse, en conférant au texte assez pâle une certaine vigueur. Duparc suivra cette voie en créant ses grands lieder dramatiques : *Au Pays où se fait la Guerre, Le Manoir de Rosemonde, La Vague et la Cloche, La Fuite.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

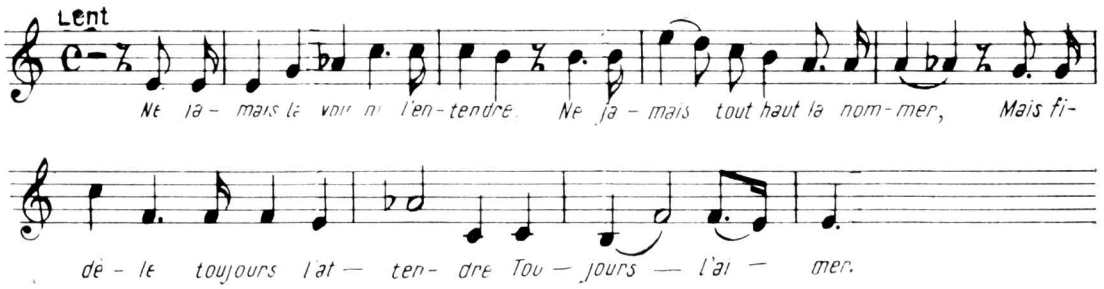
Enesco, à l'encontre de Duparc, néglige le sens romantique du poème en ne retenant que le sens purement descriptif, auquel il apporte un équivalent musical ébauché avec finesse. Un rythme obstiné suggère le galop du cheval et la voix s'élève librement, en volutes légères. Avec l'intuition claire que l'idée de mouvement est essentielle pour le poème, Enesco lui subordonne tous les autres éléments de composition. La mélodie se développe rapide, à peine esquissée, sans arrêts, comme dans une course effrénée. Certains détails sont remarquables, telle que l'asymétrie inattendue des strophes II et III, qui atteste une souplesse remarquable, ou bien la non-concordance des accents toniques, expressifs et ceux de la métrique musicale, sur les vers « Que j'entende craquer, sous ta corne bruyante . . . » d'où résulte un mouvement de rotation, de tourbillon, captivant. Le tout est ébauché comme dans une esquisse, en quelques lignes, sans contraste, d'un seul trait.

Sans grande originalité, la traduction adéquate et suggestive en langage musical du texte impose cette pièce comme une réussite, évidemment dans les limites de l'étape d'évolution du compositeur [8].

Ce qui frappe dans la mélodie *Soupir* d'Enesco c'est le fond romantique (Schumann, Brahms) qui se laisse entrevoir avec sa sincérité passionnée, son élan visiblement maîtrisé, cet accent d'impatience qui rapproche le compositeur (dans ce lied et à ce point de vue) plutôt de Duparc et de Chausson que de son professeur Fauré auquel il a été si souvent rapproché.

La différence fondamentale entre les deux versions musicales de cette poésie consiste premièrement dans l'attitude envers l'œuvre du poète, le rapport entre la parole et la musique. Enesco accorde la prépondérance au chant, l'invention mélodique est abstraite, autonome, poursuivant le sens général du texte, moins les paroles, tout comme dans le lied romantique.

Ier exemple;



Duparc transforme les vers en prose, il les « récite » sur les notes, en les suivant jusqu'aux moindres inflexions, en détaillant la « musique du mot » jusqu'à la parfaite transposition de la modulation de la parole. Dans une lettre adressée à Chausson il résumait ainsi son point de vue: « peut-être te dépêches-tu trop de penser la musiqeu avant de t'être suffisamment pénétré des paroles, et de te les être *déclamées* à blanc . . . Crois-moi, n'écris pas la musique *d'un* vers sans te l'être déclamé tout haut avec *les accents et les gestes* » [9].

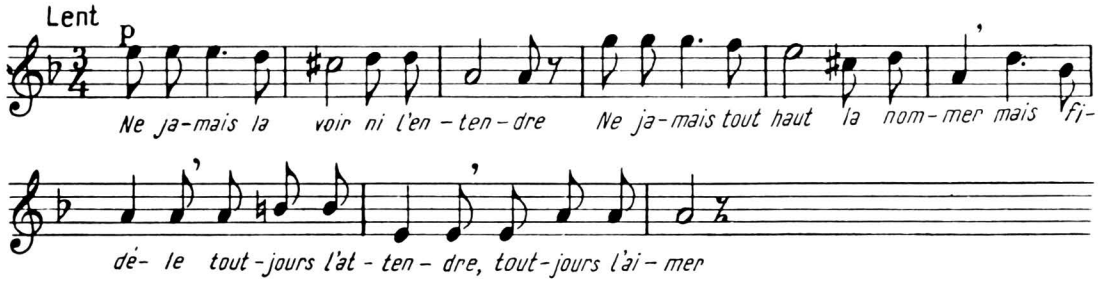
La mélodie *Soupir* est en effet une « déclamation » (évidemment non dans l'acception péjorative du mot). Les phrases débutent pesamment sur les temps forts en ignorant exprès la prosodie.

NE jamais . . .
MAIS fidèle . . .
ET las d'attendre . . .

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

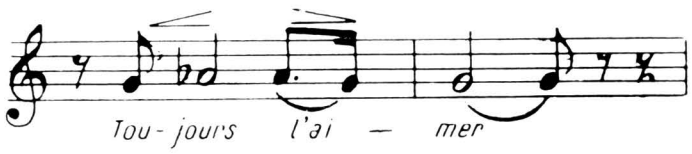
Mais pour en atténuer l'audace, Duparc partage le temps fort (conformément au procédé propre à Gounod et à Fauré) ou bien il le neutralise, en prolongeant la valeur accentuée suivante en une syncope fluide, ce qui donne à la phrase continuité et élégance.

IIe exemple:



La distribution hiérarchique des accents par la différenciation correspondante des sons en rapport de hauteurs et durées détermine elle-même la mélodie. Aussi l'asymétrie dans la construction est-elle engendrée par les nécessités de l'expression.

Enesco se révèle plus sujet aux lois et traditions du genre. Les vers se succèdent en une symétrie classique, chacun étant délimité par une ligne mélodique, où les différences de longueur sont compensées. L'excès de symétrie nuit à la souplesse de la strophe: chaque strophe (vers à 8 syllabes) est close par un vers à 4 syllabes comme un refrain douloureux — « Toujours l'aimer ! ». Cette brusque contraction donne un puissant relief de conclusion, de définitif, d'absolu. Duparc a très bien compris que c'est dans cette irrégularité métrique que réside la beauté du poème et pour sa mise en valeur il lui a donné le plus simple équivalent rythmique (voir le second exemple). La modalité enescienne plus vigoureuse, animée d'un élan juvénile (voir le premier exemple) est cependant moins habile du point de vue prosodique. Au premier chef, l'égalité en durée avec les autres vers est un appauvrissement, ensuite le prolongement du vocable « OU » sur quatre temps en saut de quinte diminuée, après avoir déjà figuré dans la mesure précédente, ne représente guère un dosage trop subtil. La variante de la troisième strophe *(IIIe exemple)*



semble plus équilibrée.

La forme du poème détermine également la construction musicale du lied : la reprise de la première strophe à peu près sans modifications a suggéré aux deux compositeurs la forme ternaire A B A. La partie médiane ne constitue pas un contraste mais une intensification de l'expression et en même temps le point dramatique culminant. Duparc lui accorde un accroissement progressif qui monte vers le registre aigu en créant une atmosphère poignante. Une

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chute brusque jusqu'à la sixte inférieure, un récitatif recto-tono sur les vers

« Mais ces pleurs toujours les répandre,
Toujours l'aimer ! »

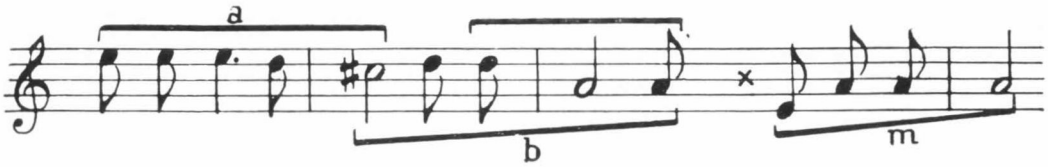
renforcent le lourd sentiment d'amère impuissance et d'irrémédiable. On a la sensation que le musicien n'ayant plus trouvé dans son répertoire de moyens suffisamment convaincants pour exprimer sa douleur en est revenu au plus simple, au plus direct, la parole. « Le chant lui-même » — disait Goethe — « doit retourne à la simple parole quand il lui faut atteindre aux sommets du dramatique et de l'émotion ».

Enesco a construit une forme identique ; il place lui aussi le point culminant dans le B médian, sur la même strophe, indiquant même un mouvement plus animé ; une ligne mélodique agitée et une conclusion sur un récitatif — dont le jeu de seconde mineure, sol-la bémol, lui confère un caractère plus « cantabile », plus dynamique, moins dépouillé — semblent, dirait-on, laisser filtrer un rayon d'espoir.

Nous avons désigné comme « romantique » la version enescienne du lied *Soupir*. C'est en effet l'impression qui se dégage en principal de la ligne mélodique inquiète à élan toujours renouvelé. La comparaison des deux schémas mélodiques est concluante : chez Duparc la courbe est toujours descendante ou bien se déroule comme une ligne avec des impulsions vers le centre de la strophe, mais avec d'inévitables chutes vers la fin ; les intervalles sont généralement petits et la marche échelonnée. Enesco construit des phrases agitées, à profil angulaire, en zigzag, à départs vers le registre haut, à descentes brusques et retours au point de départ, sinon plus haut.

Selon son habitude, Duparc édifie son lied sur une idée fondamentale, un motif central assurant l'unité de la pièce — au cas présent l'accompagnement et le motif m dérivé par récurrence de l'une des deux cellules de base (a, b).

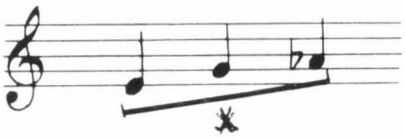
IVe exemple :



Les procédés sont ceux du développement classique des motifs et l'impression qui s'en dégage est celle d'une tendance continue vers une détente sur la quarte ascendante du motif m.

Chez Enesco cette tendance, bien que moins soulignée, est surprenante par sa concision et surtout très intéressante en tant que préfiguration pour certains traits typiques pour le style de sa période de maturité. Le discours musical se dégage d'un motif générateur unique X.

Ve exemple :

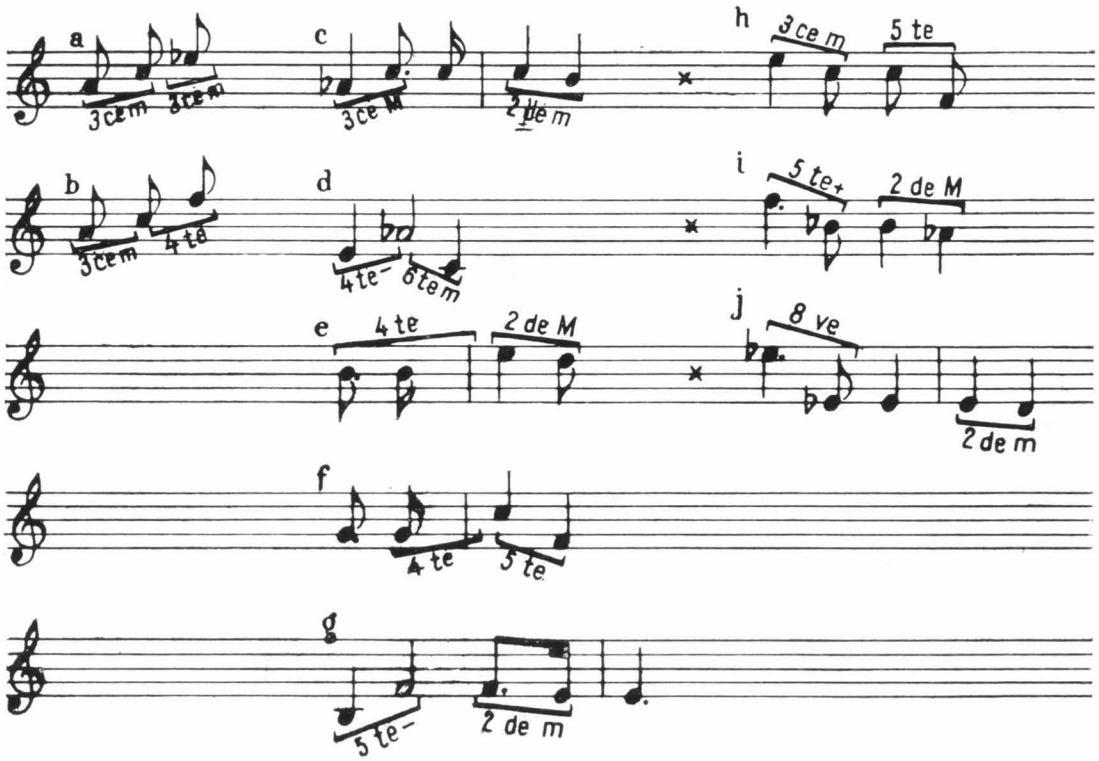


où il est aisé de saisir l'empreinte du compositeur. C'est le tricorde spécifique bien connu dans la musicologie roumaine, largement commenté dans les études consacrées au style enescien [10], que l'on retrouve dans tout son œuvre comme la marque d'un monde d'intonations situées aux frontières du diatonique et du chromatique. Ses dérivations et transformations obtenues par un procédé caractéristique d'écriture

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

musicale — augmentation et diminution graduées des intervalles —
VIe exemple:

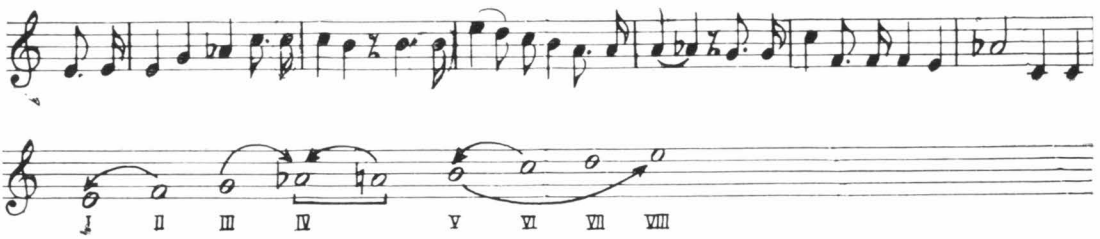
équivoque modale inattendue à partir même des premières mesures, par l'altération oscillante d'un degré. Dans la tonalité



nous confrontent avec d'autres particularités de la thématique enescienne — la fréquence du demi-ton et la préférence pour l'intervalle de quarte.

Le substrat modal est à ce point propre à la formulation mélodique d'Enesco qu'elle

de base do majeur-mineur précisée par le accords du piano, la mélodie débute par un fragment modal ayant le centre en mi et le quatrième degré mobile (la naturel-la bémol).
VIIe exemple:



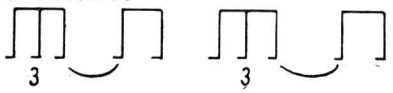
peut être ressentie même là où l'inspiration ne relève pas du chant populaire roumain. C'est ainsi que dans *Soupir* il crée une

L'harmonie ne s'adapte pas au coloris modal du thème, mais se maintient dans la sphère tonale du do majeur-mineur à

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inflexions en tonalités voisines, alternant continuellement entre les deux hypostases de la même gamme. L'insistance sur le IIIe degré dès les premières mesures est destinée à souligner le centre modal sans que l'harmonie dépasse le cadre traditionnel. D'ailleurs la préférence pour les degrés secondaires et les alternances fréquentes III—I et I—$V_{\frac{4}{3}}$, etc. rappelle qu'Enesco était l'élève de Fauré, tout comme le passage chromatique du piano et la cadence plagale de la version de Duparc indique la filiation Franck-Duparc.

L'accompagnement est aussi un élément de différenciation; Enesco enveloppe dirait-on la voix dans un complexe harmonique d'accords denses, répétés dans le registre grave et moyen du piano comme des pulsations, suivant une formule rythmique obstinée



Le piano a le rôle mélodique seulement en postlude où il reprend le motif du refrain.

Duparc avait accordé au piano un rôle prépondérant. Une neuvième mineure qui se résoud à l'octave, un mouvement ondoyant d'une voix intérieure suggérait d'une manière plastique l'idée contenue dans le titre. La seconde mineure descendante — — nous la retrouverons avec le même rôle expressif aussi dans d'autres lieder (Sérénade florentine, Elégie, Testament) — imprime à tout l'accompagnement le « manque d'allégresse » spécifique.

Les commentateurs, en tablant sur la « nostalgie », la « Sehnsucht », ont caractérisé l'essence de son art comme une pénétrante tristesse. Quand bien même y aurait-il certaines différences de nuances entre ces états intérieurs similaires par leur horizon émotionnel et le « dor » roumain, elles ne sont que d'ordre minime. Mais dans toute la musique roumaine y a-t-il un autre interprète du « dor » plus merveilleux qu'Enesco, et le « dor » n'est-il pas l'un des composants caractéristiques du climat enescien? A cet égard il est difficile de nier une parenté de tempérament entre ces deux compositeurs. Les différences, cependant, apparaissent avec la direction vers laquelle ce sentiment va évoluer, aboutissant: vers le « spleen », le « mal du siècle » chez Duparc et vers la sérénité et l'équilibre chez Enesco. *Soupir* est un parfait exemple pour marquer les similitudes et les différences: par son élan juvénile, passionné et la fraîcheur de l'expression, le lied d'Enesco semble plutôt une déclaration d'amour qu'une élégie, chanson vivante contredisant la tristesse du texte. Cependant que la résignation et l'amertume qui se dégagent de la musique de Duparc, comme une « complainte », en accentuant la mélancolie légère de la poésie, lui confèrent une gravité qui la dépasse.

Les deux se trouvaient au moment de la composition de ces lieder au début de leur création. Duparc en restera à la musique vocale, domaine où sa personnalité artistique s'affirmera pleinement en creusant les sillons jusqu'aux « eaux sombres du spleen » qui le rapprochent tellement de Baudelaire, son poète préféré, au point qu'il donnera à ses poèmes la plus parfaite transposition musicale qui ait jamais été écrite.

Enesco se tournera de plus en plus vers la symphonie, attiré par la monumentalité, ne revenant que rarement vers la composition vocale de chambre. Son expérience à travailler la voix se traduira en une synthèse géniale avec *Œdipe*, une tension tragique écrasante où la parole et la musique forment un tout monolithique fondé sur des coordonnées symphoniques-dramatiques. La distance entre les petites mélodies de ses débuts et sa création grandiose de maturité est immense, néanmoins un même fil très mince ininterrompu les rattache, qui traverse toutes ses œuvres, en réalisant la continuité organique indubitable, de la création énescienne.

Dans la mélodie *Soupir* on entrevoit le bout de ce fil tout comme la version de Duparc contient déjà les données fonda-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentales de l'éthos du compositeur. C'est ainsi que d'un point de départ commun — le texte de Sully Prudhomme — Enesco et Duparc avec leur structure psychique si apparentée et en même temps si différente, ont senti et transposé avec la même sensibilité profonde la tension douloureuse de ce petit poème d'amour.

Notes

[1] *Trois mélodies pour chant et piano sur les vers de Sully Prudhomme et Jules Lemaitre*, op. 4. Composées en 1898, publiées en 1899, Editions Enoch, Paris.

[2] Interview avec Georges Enesco, émission réalisée par Bernard Gavoty pour la Télévision française. Impression sur bande magnétique.

[3] Duparc (1848—1933). Il commence sa carrière de compositeur à 20 ans (1868) et par un scrupule exagéré compose très peu (une mélodie par an) en détruisant tout ce qui lui semble médiocre. Il finit sa carrière à 37 ans (1885), terrassé par une maladie incurable. Il vit encore 50 ans en essayant vainement de composer, en perdant progressivement sa capacité de suivre la musique, de peindre (il avait un réel talent, ses toiles le confirment) et il meurt en 1933 paralysé et aveugle. Il n'a laissé que deux pièces symphoniques — le poème *Lénore* et la nocturne *Aux étoiles* — ainsi qu'un cycle pour piano, sans intérêt et quelques merveilleuses mélodies qui lui ont confié une place d'honneur dans l'histoire de la musique française.

[4] FRITS NOSKE, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, 356 p.

[5] *Le Galop* dans *Œuvres de Sully Prudhomme*, vol. I, *Poésies 1865—1866 Stances et Poèmes*, le cycle Mélanges, Paris, Lemerre, 1925, p. 174. *Soupir, ibid.*, vol. II, p. 184, cycle *Les Solitudes*.

[6] 1898, manuscrit original, Musée Georges Enesco, Bucarest.

[7] Leur chronologie semble admettre cette hypothèse.

[8] La mélodie *Le Galop* a été chantée en première audition à Paris par Mathilde Colonne dans un concert organisé par les Editions Enoch (5 mai 1898) pour présenter les ouvrages qu'elles devaient publier.

[9] D'après CH. OULMONT, *Musique de l'amour*, Paris, Desclée de Brouwer, 1935, vol. II, p. 107—108.

[10] ŞTEFAN NICOULESCO, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu* (Aspects folkloriques dans l'œuvre de Georges Enesco), dans *Studii şi cercetări de istoria artei*, Bucarest, VIII (1961), nº 2, p. 417; ROMEO GHIRCOIAŞIU, *Trăsături stilistice în evoluţia creatoare a lui George Enescu* (Eléments de style dans l'évolution créatrice de Georges Enesco), dans *Muzica*, Bucarest, XV (1965), nº 5, p. 6; etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TOURNÉES DES TROUPES ÉTRANGÈRES À BUCAREST ET À JASSY ENTRE 1850 ET 1877

Lelia Nădejde

Des formations théâtrales étrangères de passage en nos provinces sont signalées à partir de la fin du XVIIIe siècle et surtout dans la première moitié du siècle suivant.

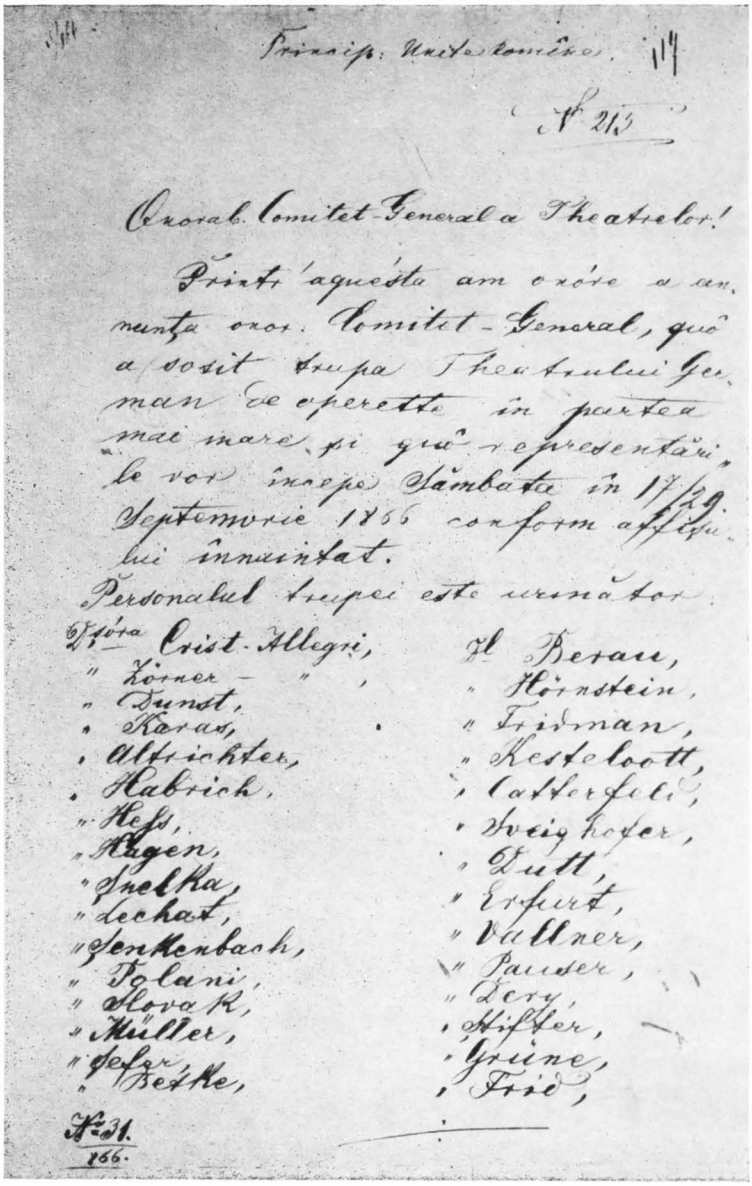
En route, entre Constantinople, Odessa et retour, les troupes françaises, très sollicitées en ces lieux faisaient des séjours estivaux plus ou moins prolongés dans nos villes; les formations allemandes et hongroises venaient des villes de Transylvanie où elles jouaient en tournée où bien activaient comme troupes locales, établies. Des chanteurs et instrumentistes italiens engagés par des entrepreneurs du pays, donnaient des spectacles d'opéra au théâtre italien qui existait à Bucarest depuis 1843. Il advient souvent que des acteurs et des musiciens étrangers s'établissent chez nous et y demeurent leur vie durant; c'est le cas des frères Foureaux, de la nombreuse famille Hette, de celle des Valéry, de Victor Boireaux Delmary, Al. Gatineau, Théodore et beaucoup d'autres pour n'en parler que des acteurs.

Formées par des comédiens improvisés, des dillettantes ou d'humbles acteurs de province dans les premières décades du siècle, la qualité de ces troupes s'améliore pendant la seconde moitié, les acteurs sont des professionnels et même quelquefois ils ont un nom et une activité théâtrale réputés. Les troupes sont signalées dans la première moitié du siècle surtout à Jassy et cela à cause du voisinage de l'empire russe, vrai Eldorado en ces temps pour les comédiens français. Dans la seconde moitié la balance incline visiblement vers Bucarest, le centre se déplace de la vieille cité de Jassy dans la nouvelle capitale du pays. Après l'Union des Principautés, le nouvel Etat national dont l'importance s'accroît du point de vue économique et culturel, s'avère un endroit fort attrayant. D'ailleurs l'affluence d'un public jeune, naïf, curieux est un élément décisif pour des visites de plus en plus fréquentes. Le répertoire de ces troupes ne diffère pas trop dans les années 50 de celui des troupes françaises des années antérieures. Il est formé surtout de vaudevilles, de comédies musicales, de farces; genre facile, enjoué, axé sur le quiproquo en tant qu'élément dramatique essentiel, auprès duquel on trouve aussi la comédie larmoyante, le mélodrame, et, plus rarement, le drame romantique. Dans tous ces genres, la musique est présente. Quoique le niveau artistique atteint ne soit pas très élevé, les comédiens possèdent suffisamment de routine professionnelle pour un jeu dégagé et un rythme scénique conforme. À Jassy la troupe française sous la direction de Jean Foureaux présente dès 1840 une organisation identique à celle des théâtres français de province; le répertoire reproduisait celui des théâtres de boulevard parisiens. La première place était aux vaudevilles et comédies de E. Scribe, A. Bayard, Ph. Dumanoir, quelques mélodrames de V. Ducange, Ph. D'Ennery, Anicet Bourgeois, etc., et, moins fréquents, les drames historiques de V. Hugo. La préférence pour le genre comique est manifeste, tout d'abord c'est le profit pécuniaire qui intéresse; on considère le théâtre plutôt un divertissement qu'un instrument de culture.

La troupe française de Jassy sous la direction de Victor Boireaux Delmary [1] entreprend en 1849, 1850 et 1851 des tournées à Bucarest resté sans troupes

REV. ROUM. HIST, ART, 1965, 3, 165—177

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Principi: Unite tomîre. 114

N° 215

Onorab. Comitet-General a Theatelor!

Prin'aceasta am onore a anunța onor. Comitet-General, că a sosit trupa Theatrului German de operette în partea mai mare și că reprezentării le vor începe Sâmbăta în 17/29 Septemvrie 1866 conform afișului înaintat.

Personalul trupei este următor:

Frâu Crist-Allegri,	H. Berau,
" Körner — " ,	" Hörnstein,
" Dunst,	" Friedman,
" Karas,	" Kestelboott,
" Altrichter,	" Cattorfeld,
" Habrich,	" Weighofer,
" Hess,	" Dutt,
" Hagen,	" Erfurt,
" Snelka,	" Vallner,
" Lechat,	" Pauser,
" Jenkenbach,	" Lery,
" Polani,	" Hiffler,
" Novak,	" Grüne,
" Müller,	" Frie,
" Jeler,	
" Bethe,	

N° 31.
166.

Fig. 1. — Fragment d'une adresse du directeur du théâtre d'opérette allemand August Berau *(Archives de l'Etat)*, Bucarest).

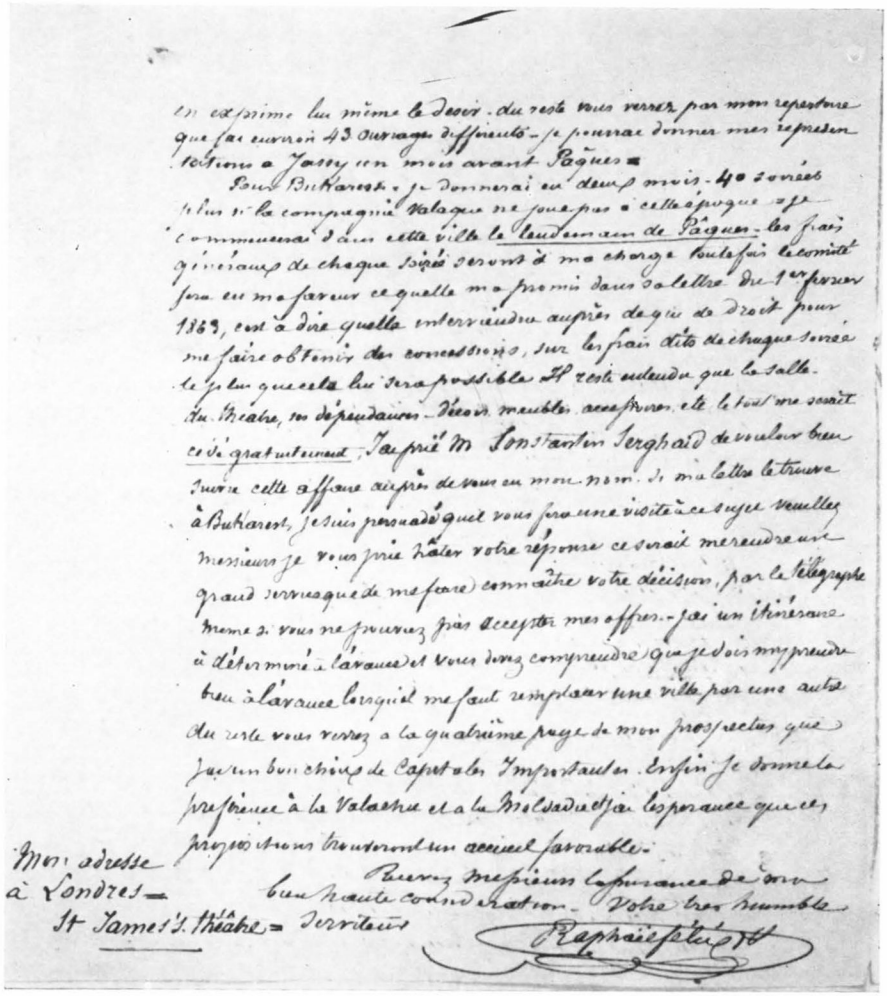
françaises pendant les dernières années. Parmi les comédiens on trouve le nom de Gatineau (deuxième comique jeune) important pour les commencements de la mise en scène, ainsi que celui de Séguy, devenu plus tard directeur de troupe [2].

Au début même des années 50 les scènes de Bucarest hébergent des troupes étrangères de langues différentes ; « très peu ou bien aucune autre ville d'Europe ne peut se vanter des spectacles données en quatre langues différentes » apprécie un journal allemand [3]. L'évocation du paysage théâtral de Bucarest en 1853, confirme pleinement l'affirmation. Sur la scène du Grand-Théâtre alternent les spectacles du théâtre d'opéra italien qui font salles combles (entrepreneur Papanicola) et ceux de la troupe du théâtre roumain dirigée par Costache Caragiale. Dans la petite salle Slătineanu joue la troupe française Séguy et Varangot qui après quelques représentations change de place et s'installe sur la scène, tant disputée, du même Grand-Théâtre. Bâtie en 1852, c'est la seule salle de spectacles de Bucarest, et même du pays à cette date qui puisse offrir des conditions techniques modernes et qui est d'ailleurs fort jolie. La troupe allemande organisée par un comité de la colonie allemande joue cette année sous la direction de l'acteur Titus Richter ; à partir du printemps dans les salles Slătineanu et Bossel, et en été sur la scène improvisée du théâtre estival de « Grădina-cu-cai » ; quelques mois par an sont réservés pour des spectacles dans les villes de Brașov et Sibiu. La vie théâtrale de Bucarest garde le même aspect l'année suivante, 1854, l'année de la guerre de Crimée, quand les troupes de théâtre reviennent attirées par les armées étrangères qui se trouvent sur notre territoire. La troupe Séguy et Varangot [4] joue des vaudevilles et des comédies à la mode sur les scènes des théâtres de Paris, notamment celles du *Palais-Royal*, théâtre qui adopte comme genre le comique chargé, grotesque, *Variétés* où l'on cultive le vaudeville spirituel, allègre et *Vaudeville* où en dépit du nom on joue le drame bourgeois et la comédie de salon. On représente des pièces de E. Scribe, A. Bayard, Ph. Dumanoir, Duvert et Lausanne, etc. ; Molière est présent avec une seule comédie, *Le dépit amoureux* et Musset avec la gracieuse comédie *Un caprice*.

La troupe allemande de Titus Richter compose son répertoire surtout de comédies musicales et de farces populaires, du *Volksstück* des théâtres des faubourgs de Vienne [5]. On y trouve aussi le nom de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Fragment d'une lettre adressée par Raphaël Félix au Comité général des théâtres à Bucarest (*Archives de l'État*, Bucarest).



en exprime lui même le devoir. du reste vous verrez par mon repertoire que j'ai environ 43 ouvrages differents - je pourrai donner mes representations a Jassy un mois avant Pâques.

Pour Bukarest, je donnerai en deux mois 40 soirées plus si la compagnie Valaque ne joue pas à cette époque, je commencerai d'ici cette ville le lendemain de Pâques. les frais généraux de chaque soirée seront à ma charge toutefois le comité fera en ma faveur ce quelle m'a promis dans sa lettre du 1er février 1863, est à dire quelle interviendra auprès de qui de droit pour me faire obtenir des concessions, sur les frais dits de chaque soirée, le plus quelle lui sera possible. Il reste entendu que la salle du théâtre, ses dépendances, décors, meubles, accessoires, etc. lui seront cédés gratuitement. Je prie M. Constantin Serghaïd de vouloir bien suivre cette affaire à mon nom. Si ma lettre le trouve à Bukarest, je suis persuadé quel vous fera une visite à ce sujet. Veuillez messieurs je vous prie hâter votre réponse ce serait me rendre un grand service que de me faire connaître votre décision, par le télégraphe même si vous ne pouvez pas accepter mes offres. J'ai un itinéraire à déterminé à l'avance et vous dois comprendre que je dois m'y prendre bien à l'avance lorsqu'il me faut remplacer une ville par une autre. du reste vous verrez à la quatrième page de mon prospectus que j'ai un bon choix de Caprices Importants. Enfin je donne la préférence à la Valachie et à la Moldavie et j'ai l'espérance que ces propositions trouveront un accueil favorable.

Mon adresse à Londres — St James's Théâtre —

Recevez messieurs l'assurance de ma haute considération. Votre très humble serviteur

Raphaël Félix

l'auteur fréquemment joué, A. von Kotzebue ainsi que des pièces françaises par E. Scribe et E. Legouvé, E. Sue, A. Bayard, L. Vanderburch, etc. Françaises ou allemandes, ces troupes possèdent généralement un corps de ballet. Le théâtre italien d'opéra attire un public plus large que les théâtres dramatiques, fréquentés seulement par la bourgeoisie et l'aristocratie. Le goût pour le spectacle musical s'accentue d'ailleurs de plus en plus. L'opéra s'impose et gagne une certaine popularité à Bucarest ainsi qu'à Jassy et la presse lui consacre de longs articles contenant des analyses détaillées. Le manque d'informations fait remarquer à l'historien T. T. Burada que « le théâtre français disparaît presque et seul l'opéra italien, introduit depuis peu de temps dans la capitale de la Moldavie paraît avoir pris la place d'honneur » [6]. Le goût pour le spectacle musical se manifeste à l'occasion de la présence à Bucarest, en 1856, d'une troupe lyrique française formée de quatre hommes et autant de femmes, qui obtint un grand succès « Bei der hier in Bukarest vorherrschenden Gallomanie» (dans l'atmosphère de gallomanie qui règne à Bucarest), note avec un certain ressentiment la publication allemande, en soulignant la préférence accordée par le public roumain aux spectacles français [7]. Ce penchant évident encourage les initiatives pour des représentations en langue française. L'organisateur et l'âme de ces spectacles de Bucarest est le comédien et metteur en scène Al. Gatineau. A partir

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de 1861 ont lieu plusieurs spectacles semblables qui ont aussi un caractère musical [8]. A part quelques comédiens français séparés de leur troupes, Mlle Blanche, Mr. Théodore, participent aussi quelques dilettantes de la bourgeoisie roumaine ainsi que des acteurs roumains de premier ordre, bons connaisseurs de la langue française: Matei Millo, les époux Mihail et Mathilde Pascaly, Şt. Vellescu, Eufrosina Popescu Marcolini. Le répertoire a une tonalité gaie, on joue des comédies, des vaudevilles à la mode de A. Bayard et Ph. Dumanoir, de Lambert Thiboust, Th. Barrière et d'autres. Des spectacles similaires ont lieu à Jassy, avec la contribution surtout des comédiens Mihail Gallino et de Neculai Luchian.

Au printemps 1859, une troupe italienne, sous la direction de Villy, qui venait d'une tournée en Dalmatie, Smyrne, Grèce, Constantinople ensuite Galaţi et Braïla, joue au Grand Théâtre. La série des spectacles en italien, peu fréquentés à cause de la langue moins connue, commence par un drame historique de J. Lockroy.

Un moment important est marqué par les représentations à Bucarest et Jassy au printemps de l'année 1860, de la troupe de Pierre Levassor, comédien du théâtre Palais-Royal de Paris [9]. La force d'invention et surtout la possibilité de se multiplier avec une étonnante rapidité en personnages d'aspect différent d'un comique appuyé, chargé, mais toujours surprenant par l'inédit de l'effet, font du comique français un excellent interprète des rôles de travesti. A côté de Mme Teissère du théâtre Gymnase de Paris, de Mme Pélagie et du comédien Tournade, la petite troupe de Levassor interprète des scénettes, des comédies dans un acte, des romances, en promuant avec talent et adresse sur nos scènes, le genre court [10]. Mais le succès de la troupe de Levassor est compromis par l'arrivée, dans la capitale du pays pendant l'été de la même année, d'une formation lyrique hongroise sous la direction de Havy Mihaly, formation qui compte parmi ses interprètes un séduisant corps de ballet.

Durant les années suivantes (1862, 1863), la troupe de Guillemin joue à Bucarest sous le nom de *Bouffes parisiennes* en se substituant d'une manière abusive au petit théâtre parisien du même nom, fameux berceau des opérettes d'Offenbach. La troupe de Guillemin est attaquée dans les journaux pour la frivolité des textes dus à Paul de Kock, Lambert Thiboust, etc. et surtout pour les attitudes scéniques jugées indécentes [11]. Pendant la saison de la même année 1863, une autre troupe française a du succès à Jassy [12]. On doit retenir la diversité et l'actualité du répertoire qui présente en dehors des vaudevilles connus de Ph. Dumanoir, L. Clairville, etc., la nouvelle comédie burgeoise de mœurs d'Emile Augier, Al. Dumas-fils, V. Sardou.

Le théâtre allemand de ces années a un caractère plutôt musical. La troupe de « vaudeville, opéra, drame et comédie » dirigée en 1866 par l'avocat Khern, qui passe successivement à Bucarest, Jassy et sur les scènes de province, change de nom en 1867 et devient *Théâtre allemand d'opérette* au répertoire composé d'opérettes à la mode, de Suppé et Offenbach [13]. Le succès est conquis par « un escadron de jeunes et belles viennoises qui apparaissent dans les costumes les plus suggestifs » [14]. Le metteur en scène August Berau, directeur de la troupe allemande de Jassy en 1867

THEATRE FRANÇAIS
Lundi 15 Avril 1868
Représentation Extraordinaire
Au Bénéfice de
Mademoiselle
ELISA DESCHAMPS.

Fig. 3. — Annonce pour le spectacle donné par la troupe de Raphaël Félix *(Bibliothèque de l'Académie)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

demande au Prince régnant la permission de faire de tournées dans tout le pays, considérant la somme accordée par le gouvernement insuffisante. Pour le théâtre roumain, les subventions, au cas où elles existent, sont absolument insuffisantes, tandis que pour les troupes étrangères ces sommes sont fournies quelquefois par la caisse personnelle du Prince régnant [15]. Le niveau artistique médiocre provoque des protestations dans la presse: « . . . quand un État offre une salle et une subvention à une troupe, cet Etat est dans son droit d'exiger que la troupe ait des mérites et tant soit peu, du goût (. . .) Il y a trop de temps depuis qu'on entend massacrer les œuvres d'Offenbach, Suppé et celles des autres, d'une manière barbare » [16]. La troupe allemande d'opérette de Sinmayer Modszewski signalée à Jassy le printemps de l'année 1869, appartient à la même catégorie que les autres.

On doit relever l'élan patriotique dont font preuve les représentations données en 1866 au Grand-Théâtre par un ensemble d'amateurs bulgares, de Braïla. Le 18 mai on joue *La princesse Raïna*, quelques jours plus tard *Stoïan Voïvode*, tous les deux, des drames historiques nationaux par l'écrivain bulgare Dobri Voïnikov, en ce temps exilé politique chez nous. Il est tout naturel qu'un ensemble d'amateurs ne puisse atteindre un niveau artistique remarquable; ce qui toucha les spectateurs ce fut l'élan juvénile des interprètes qui mettait en valeur une page de l'histoire nationale (bulgare bien entendu), l'héroïsme et la richesse de ses traditions artistiques. On trouva les spectacles originaux et intéressants par la note de romantisme héroïque accordée à la tonalité de l'époque.

La vie théâtrale des Principautés en 1866 devint plus animée à la suite des spectacles donnés par la troupe française de Raphaël Félix. Directeur du théâtre de la *Porte-Saint Martin* de Paris, imprésario d'une troupe formée par des comédiens qui avaient l'expérience de la scène, ayant en

GRAND THÉÂTRE DE BUCAREST

SAISON DU PRINTEMPS 1871

THEATRE FRANÇAIS

PROGRAMME

MESSIEURS	ARTISTES	MESDAMES
Georges Bloum, premier rôle. Artiste du théâtre du Vaudeville de Paris		*Aline Darmonville*, 1-ère ingénuité (artiste étoile)
Chamouin, grand premier comique		*Tisserand*, 1-er rôle grande coquette
Richard, jeune premier		*Iris*, jeune première
Albert, jeune premier comique		*Belisson*, soubrette coquette
Devaux, père noble financier		*E. Pariot*. duègne mère noble
Delille, comique grime		*Chamouin* 2-ème soubrette
Jordanis, role de genre	ADMINISTRATION	
Bordet, 2-ème comique	*A. Gutineau, G. Felice, C. Bertoni.*	

RÉPERTOIRE

GRANDES COMÉDIES

Froufrou, Grande pièce. 5 actes. de Meillac et Halévy. — Maitre Guérin, 5 actes. d'Emile Augier. — Paul Forestier, 4 actes, d'Emile Augier. — Le Gendre de M-r. Poirier, 4 actes, idem et Sandeau. — Les Inutiles, 4 actes de Cadol. Gavaut, Minard et C-ie. 3 actes, de Gondinet. — Un Ménage en Ville, 3 actes de Barrière, Le Jeune Mari, 3 actes, de Mazières. — La Joie de la maison, 4 actes, de Vaer. — Le Meurtrier de Théodore, 3, actes, de Labiche — Les femmes terribles, 3 actes, de Dumanoir.

DRAMES

Le Médecin des Enfants, 5 actes. — Les Pauvres de Paris, 7 actes. — Lucrèce Borgia, 5 actes.

COMÉDIES EN 1 ACTE, VAUDEVILLES

La Cravate blanche. — Les deux timides — Les Jurons de Cadillac. — Le piano de Berthe — Le feu au Couvent. — La corde Sensible. — Histoire d'un sou. — Edgard et sa bonne. — Les femmes qui pleurent. — Pauvre Jacques. — Un tigre du Bengale. — Une femme qui se grise. — Nos Gens. — Un Mari dans du coton. — Les petites misères de la vie humaine. — La partie de piquet. — Jobin et Nanette. — La veuve aux Camélias. — Les deux sourds. — Le Pour et le contre. — Déménagé d'hier. — Le fou d'en face — Risette. — La Grammaire.

Fig. 4. — Programme et répertoire de la troupe Georges Bloum *(Bibliothèque de l'Académie)*.

tête les deux vedettes du théâtre du *Palais-Royal*, le comique Ravel [17] et Elise Deschamps, Raphaël Félix, frère de l'illustre tragédienne Rachel, entreprend en 1867 une longue tournée à Londres et en Europe orientale. La troupe joue d'abord à Jassy, ensuite à Galați et Braïla, et arrive à Bucarest en février 1866 où l'on donne vingt quatre représentations [18]. Le répertoire comprend deux catégories de pièces. Les unes présentent un tableau critique des mœurs du temps, comme : *Le fils de Giboyer* d'Emile Augier, *Le supplice d'une femme* d'E. de Girardin, la *Vie de Bohème* de H. Murger, *Un chapeau de paille d'Italie* d'E. Labiche, *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, etc. Les autres, des vaudevilles amusants, à la mode, par des auteurs connus du genre comme Lambert Thi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

boust, Th. Barrière, Ph. Dumanoir, etc., apportant sur la scène la farce vivement colorée, l'allégresse du rythme, les cocasseries amusantes où Ravel excelle. Créateur d'un comique d'une nature spéciale, Ravel imprime une note intime, persuasive, il s'adresse au spectateur d'une manière directe, en l'entraînant dans son jeu riche en lazzis, où la plaisanterie est complétée par le grotesque du geste et de la mimique, rappelant les improvisations pleines de fantaisie du comédien de la *commedia dell'arte*. Les spectacles de la troupe de Raphaël Félix furent un excellent exemple pour notre propre art scénique. La presse affirme qu'on n'a jamais eu à Bucarest de théâtre meilleur [19]. La troupe s'était remarquée aussi par une judicieuse distribution fondée sur la catégorie dramatique, autrement dit sur « l'emploi ».

Répertoire de la Compagnie Française

— Opéras comiques —

Mignon — A. Thomas
Les diamants de la couronne — Auber
Les amours du diable — Grisart
Le Voyage en Chine — Bazin
Le Pacte de Grammont
Le Maître de Chapelle — Paër

Opérettes Nouvelles — Opérettes au répertoire —

Les Brigands — Offenbach
Barbe-Bleue — id.
Les 100 Vierges — Ch. Lecocq
La Vie Parisienne — Offenbach
Belle Hélène — id.
Orphée aux enfers — id.
Petit faust — id.
La Périchole — Offenbach

— Comédies — — Vaudevilles —

Le Marquis de Villemer — G. Sand
Comtesse Georges — Dumas fils
Daudet de Mme Pérrin — E. Augier
Les Ponts de Cinqsous — Legouvé
Le demi-monde — Dumas fils
Les faux Bonshommes — Th. Barrière
Diane de Lys — Dumas fils
Le vieux de Mme Aubray — id.
Gigolette de Bellevile — Dumas père
Les Inutiles — E. Pacdel
Frisette et Cascadet — Meilhac & Halévy
La Fée de la maison — Decourcelle
Gavaut Minard & Cie — Gondinet
La Cagnotte — Labiche

Les Folies dramatiques — Henri
Amours de Chérubin — Labiche
Les domestiques — E. Gerwayé
Le Supplice d'un homme — Chivot
Les Vieux de Jeunesse — id.
Les enfers de Paris — id.
Permette Madame — Labiche
etc. etc.

Plus tout ce qui sera joué ici la fin de la saison à Bucarest

Fig. 5. — Le répertoire de la troupe française Keller-Meynardier (*Archives de l'État*, Bucarest).

Connu et adopté chez nous dans la première moitié du XIXe siècle à la suite des spectacles donnés par les troupes françaises, l'emploi est encore utile du point de vue de l'éducation artistique ainsi que sous le rapport de la discipline, dans la période de formation du comédien professionnel et de l'organisation d'un théâtre national. Plus tard, l'emploi fut surpassé, il devint un moule rigide et artificiel. A cela avait contribué, en dehors de l'accroissement de la capacité professionnelle du comédien, l'apparition de nouveaux types de la dramaturgie originale, qui firent éclater les vieux moules en y introduisant un nouveau contenu.

Deux formations théâtrales françaises sont signalées au commencement des années 70. La première, sous la direction de Georges Bloum, comédien du théâtre du *Vaudeville*, présente en avril 1871 à Bucarest, un répertoire varié et moderne [20]. Composé de vaudevilles et de drames, on y mettait l'accent sur la comédie bourgeoise de mœurs, sur les pièces à thèse sociale et les caractères habilement construits, telles les pièces d'Augier *(Le gendre de Monsieur Poirier, Maître Guérin, Paul Forestier)*, dont la problématique et les héros sont inscrits dans un cadre tant soit peu limité mais ont le grand mérite d'avoir ouvert des voies nouvelles à la dramaturgie française. On représente aussi le succès parisien de date récente (1869) *Frou-Frou* de H. Meilhac et L. Halévy. La seconde troupe, Taillefer, se produit à Jassy dans la saison 1871—1872 et à Bucarest en février 1872; les pièces jouées sont des drames, des vaudevilles et des comédies du temps, de E. Girardin, E. Legouvé, E. Labiche, E. Augier, Al. Dumas-fils, O. Feuillet, etc. [21].

Le Grand-Théâtre traverse dans les années 1870—1871 une grave crise matérielle; le ministère de ressort retire sa subvention. Forcé par les circonstances, l'acteur M. Millo se voit contraint d'adresser un pathétique adieu au public bucarestois. Le populaire acteur, un chandelier à la main, s'avance sur la scène et fait part à son auditoire

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qu'il est, malheureusement, obligé de quitter la scène de Bucarest, n'ayant trouvé, comme le héros de Balzac, Mercadet (rôle qu'il jouait le soir même), un financier qui puisse le secourir. Dans de telles conditions, l'affluence de troupes étrangères entrave le développement du théâtre national, par le fait d'attirer un certain public et de bénéficier des subventions refusées au théâtre roumain.

En avril 1872 arrive à Bucarest la compagnie théâtrale d'opérettes et de vaudevilles Keller-Meynardier, créant un nouveau centre d'attraction et une sérieuse concurrence à laquelle la troupe Taillefer, quoique artistiquement supérieure, ne résiste pas et interrompt ses représentations. Dorénavant la troupe de Mme Emilia Keller fixe son séjour chaque printemps à Bucarest, Jassy, Brăila, Galați, Bacău et joue un répertoire substantiellement alimenté par les opérettes d'Offenbach, de Suppé, Hervé, Lecocq, en transposant sur nos scènes les retentissants succès d'un théâtre promu par la société bourgeoise et aristocratique du second empire. Tour à tour attaquée pour l'interprétation frivole ou bien louée pour la verve et la musicalité des protagonistes, Mme Keller devient une figure assez connue et les représentations de la troupe qui possède un ensemble nombreux, font des salles pleines [22]. Trois comédiens — Mesmacker, Derocle et Chamonin — des communards en fuite, trouvent un refuge dans cette troupe [23]. À la suite des protestations concernant le manque de tenue morale des spectacles, la troupe Keller modifie son répertoire, en abordant des pièces par Dumas-père et Dumas-fils, George Sand, V. Sardou, etc. C'est à ce moment-là que l'on joue, pour la première fois chez nous, *Les deux orphelines* par D'Ennery et Cormon, mélodrame qui fut après traduit par l'acteur M. Pascaly et obtint un grand succès. La qualité artistique de l'interprétation demeure médiocre et il arrive même qu'elle soit dépassée par les possibilités scéniques des comédiens roumains. C'est, d'ailleurs, l'affirmation

Theater Slatineano.

Aufgefordert von mehreren Seiten veranstaltet Hr. Klischnig, erster Mimiker der Theater in Paris und London: Sonntag, den 7 November noch eine unabänderliche lezte Vorstellung:

Der Stumme und sein Affe oder Verbrechen und Strafe. Melodrama in 3 Abtheilungen.

Mit dieser Vorstellung nimmt Hr. Klischnig Abschied von unserem kunstsinnigen Publikum und es steht gewiß ein recht volles Haus zu erwarten.

Fig. 6. — Annonce du mime Klischnig *(Bibliothèque de l'Académie)*.

faite par le critique du *Journal de Bucarest* (périodique rédigé en français); « Les interprètes roumains jouent et chantent mieux que les comédiens français » [24] apprécie-t-il le spectacle de l'opérette, *La fille de Madame Angot* (Clairville, Siraudin et Koning, musique de Ch. Lecocq) joué à Jassy et à Bucarest en 1785 par une troupe de Jassy [25]. Le succès de la troupe roumaine provoque l'interruption à Jassy des spectacles de la troupe française.

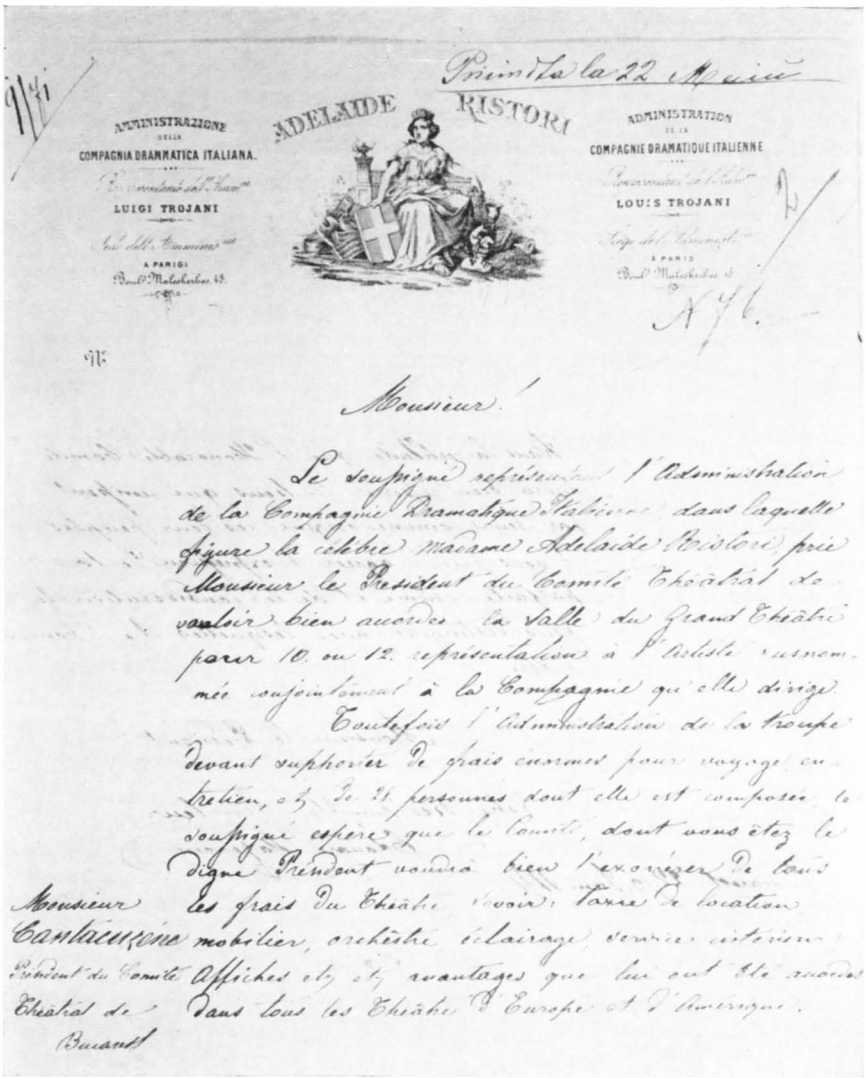
Les troupes allemandes de cette période ont un profil musical — on chante et l'on joue des opérettes. La troupe Friedrich Dorn ayant un nombreux personnel artistique (60 personnes), avec chœur et ballet, joue à Bucarest dans la petite salle Bossel, des opérettes à la mode de Offenbach, Suppé et Lecocq [26].

Des spectacles légers, divertissants de variétés offrent pendant l'été les quelques scènes des jardins bucarestois: Rașca, Guichard, de l'hôtel de Pest, Union Suisse, Hôtel Dacia. A l'hôtel de Pest une troupe française dirigée par Mlle Chérie donne des représentations; au jardin Rașca, le comique Bigot et Mlle Fanelly. L'été de 1877 à l'Union Suisse sous la direction de la même mademoiselle Fanelly, une troupe française joue des vaudevilles, des opérettes, des saynettes.

Se succèdent et donnent des représentations, seuls ou associés en petites formations, des nombreux mimes, gymnastes, danseurs, prestidigitateurs, un monde ambulant qui ne tarde pas sur place, des cirques renommés demeurent d'avantage. Un glanage au long des années parmi la multitude

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des annonces de cette espèce insérées dans les périodiques du temps indique le genre de ces spectacles. En 1854 le gymnaste mime Klischnig de Drury Lane Theater de Londres, dont la performance artistique consiste dans la parfaite imitation du singe (le chemin de la trajectoire darwinienne parcouru à rebours), se produit dans la salle Slătineanu. On annonce en 1864 les grandes représentations de prestidigitation de Mr. Hermann; *Satan attrapé ou Deux heures dans un monde enchanté*, représentation extraordinaire magique, exécutée par le Docteur S. Epstein le 30 janvier 1868 au Grand Théâtre. La même année ont lieu les spectacles du prestidigitateur Cazeneuve. En 1870, à Jassy, H. Krosso donne des représentations de «lanterne magique». Bucarest héberge l'hiver de la même année 1870 deux cirques: Derssin et Hütemann. La compagnie de gymnastique anglo-américaine Manely donne en septembre 1871 des représentations appréciées comme réussies. On signale en automne 1873 la présence à Bucarest et Jassy d'une troupe américaine de danse et musique vocale et instrumentale, sous la direction de Veroni West. La même année, à Jassy, le cirque Gauthier exhibe entre autres numéros, des tableaux vivants « à la Keller » (spécifie l'annonce).


ADELAIDE RISTORI

AMMINISTRAZIONE DELLA COMPAGNIA DRAMMATICA ITALIANA.

LUIGI TROJANI

A PARIGI

ADMINISTRATION DE LA COMPAGNIE DRAMATIQUE ITALIENNE

LOUIS TROJANI

A PARIS

Monsieur!

Le soussigné représentant l'Administration de la Compagnie Dramatique Italienne dans laquelle figure la célèbre madame Adélaïde Ristori prie Monsieur le Président du Comité Théâtral de vouloir bien accorder la salle du Grand Théâtre pour 10. ou 12. représentations à l'artiste susnommée conjointement à la Compagnie qu'elle dirige.

Toutefois l'Administration de la troupe devant supporter de frais énormes pour voyage en Italie, etc, de 31 personnes dont elle est composée, le soussigné espère que le Comité, dont vous êtes le digne Président voudra bien l'exonérer de tous les frais du Théâtre (voir: taxe de location mobilier, orchestre, éclairage, service intérieur, affiches etc etc, avantages que lui ont été accordés dans tous les Théâtres d'Europe et d'Amérique.

Monsieur

Cantacuzène

Président du Comité Théâtral de Bucarest

Fig. 7. — Fragment d'une lettre adressée au Président du Comité théâtral de Bucarest par l'administration de la compagnie dramatique dirigée par Adélaïde Ristori *(Archives de l'État*, Bucarest).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES PREMIERS COMÉDIENS DE RENOMMÉE INTERNATIONALE

Un chapitre à part dans l'histoire des tournées de troupes étrangères est ouvert par le passage dans notre pays de quelques grands comédiens.

La tournée de longue haleine, d'un pays à l'autre et même d'un continent à l'autre, est un phénomène connu dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le grand interprète, comédien ou musicien, dépasse par ses dons artistiques les frontières de son pays, il entre dans le circuit international en portant dans le monde entier le message de son art.

Une comédienne qui a réalisé sur la scène un style caractéristique à son époque, qui a stimulé la création dramatique (on avait écrit des pièces pour elle), et qui a mis son talent au service d'une idée avancée, d'un idéal patriotique, en relevant le fond humain, généreux des pièces interprétées, a été la tragédienne italienne Adélaïde Ristori [27]. La noblesse de la conception créatrice, la force dramatique, la plastique des mouvements et les riches inflexions d'une voix forte, font d'elle l'une des plus grandes tragédiennes de son époque. Les jugements critiques des hommes de théâtre de ce temps : Al. Dumas-père, Th. Gautier, E. Legouvé, P. de Saint Victor, J. Janin, se retrouvent dans les éloges apportés aux qualités remarquables d'une nature si richement douée.

Adélaïde Ristori inaugure chez nous la série des tournées de grands comédiens étrangers ; c'est la première grande comédienne européenne qui monte sur la scène de notre théâtre [28]. Elle arrive à Bucarest au commencement du mois de septembre 1871 et donne les représentations dans la salle du Grand-Théâtre. Les drames et les tragédies du répertoire portent le nom de l'héroïne principale : *Médée*, tragédie de E. Legouvé, traduite en italien par G. Montanelli à l'usage d'Adelaïde Ristori, *Pia de Tolomei* de Carlo Marenco, *Elisabeth, reine d'Angleterre*, de Paolo Giacometti, *Marie Stuart* de Schiller, traduite en italien par A. Maffei, le drame *Marie Antoinette* et la tragédie *Judith*, les deux écrites par Paolo Giacometti pour la tragédienne (la représentation de *Judith* avait provoqué en Italie des manifestations patriotiques), *Sœur Thérèse* de Luigi Camoletti (drame social ayant comme thème la lutte contre les abus d'ordre religieux), le monologue

GIACINTA PEZZANA.

Avemŭ în miḑloculŭ nostru uă celebritate din cele maĭ seducĕtóre, care face se vibreze sufletele după vibrările sufletuluĭ sĕŭ, care face pe toţĭ se rîdă, se plângă, sĕ se bucure, se sufere, după cum ea rîde, plânge, se bucură séŭ sufere : capitala are rara fericire de-a posede pe **Giacinta Pezzana** şi ăncă fórte puţinĭ din noĭ o cunóscemu.

Cunoscinţă maĭ scumpă sufletuluĭ nu póte fi, căcĭ nicĭ una nu póte se'lu mişce atâtŭ de profundŭ, se'ĭ dea, se'ĭ impule atâtu de marĭ şi de nobile emoţiunĭ : cu tóte aceste, maĭ repeţimu, ăncă fórte puţinĭ din noĭ o cunóscemu.

Nu este 'naintea uneĭ scene publiculŭ ce merge se audă pe **Giacinta Pezzana**, ci 'naintea ĕnsuşĭ făptuluĭ reale ; şi nu 'naintea unuĭ faptu în care se sbuciumă uă natură cum suntu multe contra asaltuluĭ simţimintelorŭ, ci uă natură elită, uă natură bogată prin puterea sensaţiunilorŭ séle, uă natură estraordinară chiarŭ între cele elite, prin espresiunea puternicelorŭ séle simţiminte şi emoţiunĭ.

Fig. 8. — Annonce pour la tragédienne Giacinta Pezzana insérée dans le Journal *Românul (Bibliothèque de l'Académie)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Jeanne d'Arc de *La Pucelle d'Orléans* de Schiller, traduction française par E. Legouvé, *Phèdre* de Racine, *Camma* de G. Montanelli. Après douze représentations à Bucarest, A. Ristori et son ensemble partent pour Braïla, Galaţi et Jassy et de là, vers Odessa [29]. Dans la capitale de la Moldavie ont lieu seulement cinq spectacles [30]. Les chroniques des journaux considèrent les spectacles de Ristori un évènement artistique de premier ordre. On relève la véridicité de l'ambiance scénique, le respect pour la vérité historique en ce qui concerne le décor et les costumes, la parfaite homogéneité de l'ensemble. Quant au jeu de la tragédienne, on a recours aux superlatifs. Ce qui impressionne surtout c'est la complexité des moyens d'expression artistique. La mimique, la plasticité des mouvements, la beauté statuaire des attitudes de grand effet scénique et surtout l'admirable diction, la manière intelligente et sensible dont elle modèle la phrase pour en faire ressortir le sens ou le suggerer subtilement, sont un précieux exemple pour nos comédiens. Şt. Vellescu, acteur et pédagogue, surprend un de ces moments de complexité expressive, et en analysant la scène finale de la tragédie Médée, observe: « Ce qui rend la fameuse tragédienne admirable en ce moment c'est surtout l'harmonie entre l'intonation, l'attitude, le geste et l'expression physionomique » [31]. L'harmonieux ensemble est remarqué aussi par un critique de Jassy qui l'exprime dans un style ampoulé et gauche, mais en soulignant avec justesse la virtuosité de l'artiste qui crée ces personnages « en musique et plastique, déclamation et statuaire » [32]. Et pourtant la manière de jouer d'Adélaïde Ristori s'inscrit en ce moment sur la voie d'un idéal artistique dépassé. L'intonation musicale, le statuaire des attitudes, l'appuyé sur des effets scéniques, donnent à l'art de la Ristori un certain rétorisme conventionnel que le critique moldave saisit quand il note: « Dans le final de *Marie Stuart* en bénissant ceux qui l'entouraient, le geste a été trop élevé, surhumain » [33]. Les pièces écrites pour la tragédienne font ressortir par une dilatation voulue de certaines scènes, des effets brillants d'un feu artificiel. Le succès obtenu chez nous par la Ristori reste plutôt un succès de prestige, d'admiration pour l'art consommé d'une comédienne pleinement maîtresse de ses moyens d'expression.

En juin 1875 arrive à Bucarest venant d'Odessa la tragédienne italienne de renommée internationale Giacinta Pezzana [34]. Ardente républicaine, mazzinienne, Pezzana est convaincue du but moral de l'art et c'est pour cela que la vibration humaine, mobilisatrice de ces créations, enflamme le public. Pezzana est aussi compositeur de romances ayant un caractère populaire et auteur de drames aujourd'hui disparus. En tête d'une compagnie théâtrale, la tragédienne se trouvait dans une longue et triomphale tournée entreprise en 1873 dans la péninsule Ibérique, en Orient et en Russie, Roumanie, Hongrie [35]. Le jeu d'Adélaïde Ristori est encore présent dans la mémoire de ceux qui l'avaient admiré il y a quatre ans et une comparaison qui s'établit entre l'art des deux tragédiennes est tout naturelle. Le répertoire joué par Giacinta Pezzana est en grande partie celui de sa grande compatriote. Comme elle, Pezzana commence la série des spectacles avec la tragédie *Médée* de E. Legouvé, suivent:

Sœur Thérèse par Luigi Camoletti, *Marie Stuart* de Schiller, *La Dame aux camélias* de Al. Dumas-fils, *La vie d'une comédienne* de Th. Barrière; *Princesse Georges* de Al. Dumas-fils, *Cléopâtre* de Gualtieri (en ce temps le mari de la tragédienne), *Pia de Tolomei* de Carlo Marenco et *Norma* de d'Ormeville. Le succès obtenu par Pezzana dépasse celui de la Ristori. La presse considère que les interprétations très étudiées de Ristori ont de la noblesse et du monumental, mais que l'autre tragédienne a plus de spontanéité et de vie, plus de réalisme. On loue les multiples possibilitées d'expression scénique de l'artiste, la riche gamme de nuances dans les sentiments, la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vivacité de l'expression, la force émotionnelle. C. A. Rosetti et Ulysse de Marsillac se rencontrent dans leur appréciations critiques: « La grande comédienne s'était élancée dans une sphère si ardente que ce n'était plus de l'art; c'était la nature même en ce qu'elle avait pu créer de plus noble et grandiose » écrit C. A. Rosetti [36]. « Ce n'est plus de l'art, c'est la réalité même » conclut Ulysse de Marsillac dans ce qu'il considérait un suprême éloge [37]. Ce sont les années d'affirmation totale de la comédienne encore jeune qui a aussi l'avantage de ses qualités physiques [38]. L'art de Giacinta Pezzana se place et évolue dans les sens du courant de l'époque, elle se dirige vers la voie du vérisme italien, courant qui s'affirmera aux débuts des années 80 du dernier siècle et qui représente au théâtre plutôt une réaction contre certaines conventions, opposant à des procédés dramatiques devenus des clichés, la tranche de vie éloquente par elle même. Le rôle de la vieille de *Thérèse Raquin* d'Emile Zola créé par Giacinta Pezzana en 1879, représente une consécration dans cette voie [39]. La critique admire la mise en scène, l'authenticité du point de vue historique du décor, la beauté des toiles peintes « avec une maîtrise exemplaire », la richesse des costumes, les accessoires très soignés « inaccoutumés pour une troupe ambulante » [40].

La rencontre de nos comédiens et du public avec le jeu des grands artistes de renommée internationale, l'occasion de voir un spectacle dans lequel l'art scénique représente un sommet de l'expression artistique, est sans doute un événement riche en résonances. C'est « pour les artistes qui jugent d'une manière rationnelle une infusion qui a la propriété de les éclairer sur leur propres forces, c'est l'éveil du sens auto-critique pour les fats et les présomptueux, un conseiller pour ceux qui ont du talent, un séminaire savant . . . » écrit Ioan Livescu en sa qualité d'acteur, mais surtout comme professeur ayant acquis de l'expérience dans l'art du comédien [41].

La large diffusion d'un répertoire précieux représente un élargissement de l'horizon culturel, et la qualité de comédien citoyen, de brillant représentant des aspirations les plus avancées de son peuple, qualité illustrée pleinement par la personnalité des deux grandes tragédiennes italiennes, s'impose comme un idéal de la profession de comédien.

Notes

[1] Victor Boireaux Delmary, français établi à Jassy dès 1846 où il reste toute sa vie. Directeur du Théâtre français et jusqu'en 1854 du Théâtre roumain, il est aussi l'imprésario de l'opéra italien, participant activement à la vie théâtrale de la ville.

[2] De cette troupe font partie: Mlle Anny Roland, Mme Pèdre, Séguy, Chantillon, Boucheron, Lafite, Gatineau. Voir SANDU TELEAJEN, *Teatrul Național la Iași* (Le théâtre national à Jassy) dans *Boabe de grîu*, Bucarest, 1932, p. 530.

[3] *Bukurester Deutsche Zeitung* du 11 avril 1853.

[4] Le nom des comédiens les plus importants: Emma Bertrand — première amoureuse, Rodriguez — premier amoureux, Delafosse, Faugère — premier comique, Lenot, Séguy, Varangot, Reine Glay, Marianne Sauvage, Gatineau. Voir D. C. OLLĂNESCU, *Teatrul la români* (Le théâtre chez les Roumains), *Analele Academiei Române*, Bucarest, 1898, **20**, 188.

[5] Les principaux interprètes de la troupe de Titus Richter: les actrices: Dege, Binder, Süssbauer, Rosa, Ludmila Kolb, Raab et les acteurs: Dege, Richter, Haubold, Schieferstein, Burian, dans *Bukurester Deutsche Zeitung* du 15 août 1854.

[6] T. T. BURADA, *Istoria teatrului în Moldova* (L'Histoire du théâtre en Moldavie), vol. II, Jassy, 1922, p. 86.

[7] *Bukarester Deutsche Zeitung* du 6 octobre 1856.

[8] Ce sont des représentations sporadiques, enregistrées et largement commentées dans *La voix de la Roumanie* de l'année 1861 et 1862.

[9] Pierre Levassor, comique français, né en 1808, décédé en 1870. Il joue en 1832 sur la scène du théâtre *Palais-Royal*, ensuite aux *Variétés*. Vers la fin de sa vie il entreprend des tournées en province et à l'étranger.

[10] Le même genre de répertoire est repris en 1864 quand P. Levassor, ayant comme partenaire

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mme Teissère, le présente pour la première fois au public parisien sur la scène d'un théâtre de petites dimensions construit par son initiative.

[11] Pantazi Ghica, le défenseur du répertoire piquant et l'admirateur plutôt des grâces de ces demoiselles Anaïs, Léontine, Angèle, etc. que de leurs aptitudes dramatiques, critique quand même l'improvisation grossière, lourdaude, de *L'oncle de Bucarest*, qui ressemble à l'homme des cavernes, aspect peu flatteur pour le public roumain (PANTAZI GHICA, *Causerie dramatique* dans *La voix de la Roumanie* du 12 mars 1863).

[12] Les acteurs de la troupe: Messieurs Guérin, Lafarge, Chanser, Sauvajole, Roohe, Donatien, Eugène, Ludovic; Mesdames Arsène, Guérin, Raynauld, Sauvajole, Vacasson, Clarisse, Derochers, Donatien (T. T. BURADA, *op. cit.*, p. 199).

[13] Le répertoire du théâtre allemand dirigé par Edouard Khern se trouve aux Archives de l'État, Bucarest, fonds du Théâtre National, 1866, doss. no 221, p. 102. Dans le même dossier à la p. 119 se trouve la liste du personnel de la troupe de 70 personnes.

[14] D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 276.

[15] C'est le cas de la troupe de Mr Friedmann qui obtient pour la saison théâtrale 1867—1868 une somme de 400 louis d'or issue de la caisse princière, dans *Țara* (Bucarest) du 24 décembre 1867.

[16] *Pressa* (Bucarest) du 22 mars 1869.

[17] Ravel (Pierre-Alfred) — comique français né en 1814, décédé en 1881. Après avoir paru sur des scènes improvisées dans les villes de province, il vient à Paris et joue aux Théâtre des Variétés et du Vaudeville; il est engagé en 1841 au Théâtre Palais-Royal et le quitte en 1868 pour la scène du théâtre du Gymnase. D'un comique bouffe, appuyé, à côté de Grassot et Levassor, Ravel remplit avec brio l'emploi de comique-charge.

[18] Les autres membres de la troupe sont: Mesdames Milla, Jahel, Block, Hadamard, Marie Angèle, Stephen, Adèle Gérard (enfant) et Messieurs Molina, Guérin, Chandora, Handorf, Mercier et Ducerf. Voir *Le pays roumain* (Bucarest) du 26 avril 1868.

[19] *Teatrul francez* (Le théâtre français), dans *Românul* (Bucarest) du 19—20 février 1868. On trouve les mêmes appréciations dans les journaux: *Le pays roumain* du 5 mars 1868, *Țara* du 14 février 1868, *Pressa* du 22 février 1868.

[20] Les acteurs de la troupe Georges Bloum, Messieurs Georges Bloum — grand premier rôle, Chamouin — grand premier comique, Richard — jeune premier, Albert — jeune premier comique, Devaux — père noble, financier, Delille — comique grime, Jordanis — rôle de genre, Bordet — deuxième comique. Mesdames Aline Dormonville — première ingénuité (artiste-étoile), Tisserand — premier rôle grande coquette, Iris — jeune première, Belisson — soubrette coquette, E. Pariot — duègne, mère noble, Chamouin — deuxième soubrette; Administration: A. Gatineau, G. Felice, C. Bertoni, dans *Le Journal de Bucarest* du 6 avril 1871.

[21] Quelques acteurs de la troupe Taillefer: Mme Saint Marc du Théâtre Vaudeville de Paris, Taillefer — jeune premier, directeur de la troupe, Acelli — premier rôle, Aimé — comique bonhomme, Ometz — amoureux, Mlle Dorval — première ingénuité, Mlle Sophie Périchon — coquette, Mélanie Périchon — travesti, dans *Le Journal de Bucarest* du 29 février 1872.

[22] Les noms des comédiens et musiciens de la troupe E. Keller-Meynardier se trouvent aux Archives de l'État, Bucarest, fonds du Théâtre National, 1873, doss. no 353, p. 87. Le répertoire se trouve dans le même dossier à la page 103.

[23] C. I. NOTTARA, *Amintiri* (Souvenirs), Bucarest, 1960, p. 159.

[24] Causeries — *Le Journal de Bucarest* du 20 mai 1875.

[25] Organisé par le directeur T. Aslan, la troupe a comme interprètes principaux: Amelia Wellner, Ana Dănescu et P. S. Alexandrescu. Directeur musical: P. Mezzeti, metteur en scène: Victor Delmary.

[26] Dans *Le Journal de Bucarest* du 31 juillet 1873.

[27] Née le 29 janvier, 1822 à Cividale del Friuli, décédée le 8 octobre 1906, à Torino.

[28] D. C. OLLĂNESCU, *op. cit.*, p. 302—303.

[29] Les comédiens qui se distinguent: Giuseppina Nobili, Augusta Gianzana, Giulio Romani, Napoleone Mozzidolfi, Eduardo Majeroni, Pasquale Tessero, Giacomo Glechi.

[30] Les spectacles dans l'ordre des représentations: le 4 octobre 1871, *Médée*, tragédie de E. Legouvé; le 5 octobre, *Marie Stuart*, tragédie de Schiller; le 8 octobre *Marie Antoinette*, drame de Paolo Giacometti; le 9 octobre, *Judith*, tragédie de Paolo Giacometti; le 11 octobre on reprend *Marie Antoinette* (T. T. BURADA, *op. cit.*, p. 327—328).

[31] Observation faite à l'occasion d'une conférence à l'Athénée Roumain, qui précède l'arrivée de la Ristori (ȘT. VELLESCU, *Teatrul și școala* /Le Théâtre et l'école/, Bucarest, 1870, p. 44—45).

[32] I. P. FLORENTIN, *Ristori în Iași* (La Ristori à Jassy), dans *Convorbiri literare* (Jassy) du 1er novembre 1871.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[33] *Ibidem.*

[34] Née le 28 janvier 1841 à Torino, décédée à Acicastello (Catania) le 4 novembre 1919.

[35] De sa troupe sont consignés les noms: Gaetano Fortuzzi, Angelo Diligenti, Borisi, Bruto Brocci, Amalia Borisi.

[36] Giacinta Pezzana, *Românul* des 9 et 10 juin 1875.

[37] Mme Pezzana Gualtieri, *Le Journal de Bucarest* du 24 juin 1875.

[38] Le comédien Grigore Manolescu, très jeune alors, qui rêvait d'un engagement dans la troupe de la Pezzana, en fut tellement épris, qu'il partit dans ce but à Jassy, ou la tragédienne ne vint pas.

[39] Barbu Ştefănescu Delavrancea écrit à cette occasion « Pezzana est à la scène ce que Zola est à la littérature » (B. Ştefănescu-Delavrancea, *Despre literatură şi artă* /Sur l'art et la littérature/, Bucarest, 1963, p. 201).

[40] *Le Journal de Bucarest* du 8 juillet 1875.

[41] I. Livescu, *Treizeci de ani de teatru, Contribuţii la istoria teatrului românesc* (Trente ans de théâtre, Contributions à l'histoire du théâtre roumain), Bucarest, 1925, p. 112—113.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SERGEI EISENSTEIN

Ion Barna

A biographical study of Sergei Eisenstein, film director and theoretician, a genius in both these fields, can be timely now, because, paradoxically, although the specialized literature on Eisenstein in very rich, even a well-documented biography — amazingly subjective itself — that of Mary Seton * is already obsolete, and in many ways contradicted by the immense biographical material revealed in recent years, or still unpublished. Both the recently published and the unpublished material that we used in our research, changes in many respects the traditional — much too traditional — image of Eisenstein. It is in this vast and varied material — apparently more varied than in the case of any other artist — that the biographer must seek the truth **.

In "Sergei Eisenstein"***, I have not attempted to analyse the work of the artist — such investigation awaits another occasion ; I have only been searching into the emotional sources of Eisenstein's work, the circumstances in which it was born, that special concurrence of sensual and social events which determine the conditions for the appearance of a work. The biographer has tried to trace, as far as he could, with the material he had at his disposal, the complicated and delicate process of artistic creation. He also wanted to trace, not so much the events, the evident facts, but that exciting "inner adventure", the biography of Eisenstein's creation. "No artist foresees the plan of his life, writes Thomas Mann, and he does not know the material he will arrange along the years. But whenever he is able to establish a connection between his works, he will realize that the essence of the next works is present in the former ones, and thus, it results even more clearly that the individual revolves round a unique personal centre, and that finally, it forms a natural unity". Eisenstein's biography — from which a chapter is published here — is actually an attempt to discover this unique personal centre and its evolution.

Professor Eisenstein once asked his students what they would like him to speak about in his lectures. One of them asked: "Don't tell us about cutting, or about film production, and not even about film direction. Tell us how does somebody become Eisenstein" This biography is an attempt to answer this question.

CHAPTER XII

ON THE WAY TO "IVAN"

Before recovering from the exhaustion of completing "Alexandr Nevski", Eisenstein starts to think of his next film. Because of his exhaustion, he does not want to produce it immediatly. We are in the first months of 1939, when the project of "Perekop" is first discussed [1] but in April Eisenstein complains of an immense tiredness, and does not want to start shooting before summer.

"Perekop" is to be a film about Frunze's campaign of 1920, based on a script which Eisenstein will write with Alexandr Fadeev [2]. His thoughts are moving in a zone of monumental proportions. A few years earlier, the film "Chapaev" brought the civil war down from its pedestal, to the level of everyday life, making heroes behave like ordinary people. Eisenstein, noting this, wants to "place the civil war back on its pedestal". He sees in the Perekop battle a titanic struggle, and the images that are born, oscillate between the hyperboles of the sea and the pyramids [3]. "30 centuries will look down upon us" asserts Eisenstein [4], cryptically, but clearly, if we think of those characteristics of his creation in which he plays with historical eras with an amazing facility and ease.

Consistent with his methodological principles, Eisenstein gathers documents and studies the epoch of his project. A small item in the press, which announced Eisenstein's next film, brought a whole avalanche of documentary material, sent to him by former participants in the civil

REV. ROUM. HIST. ART., 1966, 3, 179—190

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

war, or by researchers into the history of that time [5].

At the time he simultaneously works on the books he "continuously" writes [6]. In April, for instance, starting out from a chapter of one of these books, one of the ideas it includes suffers from "elephantiasis" as he himself says with amusement. And thus, Eisenstein begins to write the study "El Greco y El Cinema". It is a work intended to comprise about 26,000 words about one and the same problem: "How cinematographic this Spaniard is in every way" [7].

During that same summer, the problem of the Mexican film is painfully revived. Mary Seton, on a trip to Hollywood, discovers a possibility to secure the film material, so that Eisenstein would still be able to finish it. An exchange of letters begins again, but Eisenstein, interested in this possibility at first, soon renounces it, for reasons as yet unknown [8].

Meanwhile, another plan is born, for which Eisenstein will give up that concerning "Perekop". (Only for the time being, Eisenstein thinks, but "Perekop", which he also refers to as "Frunze", will remain only a project).

1. "Fergana Canal"

In May, the writer Pavlenko comes back from Uzbekistan, and enthusiastically describes the construction of the Fergana canal to Eisenstein [9]. This decisive conversation takes place in early June when Eisenstein has also the opportunity to discuss the idea with Tisse, who had just come back from location. And so, the first plans concerning a film on the building of the canal are sketched. At this stage, Eisenstein thinks of making a film which should be "half documentary, half fiction". The proposal is sent through the necessary channels and the Committee for Cinema Affairs welcomes the project. Futhermore it decides to send the film team to Central Asia for an on-the-spot inspection of the practical possibilities, for making the film's production [10].

From the very beginning of this project, Eisenstein worked with Pavlenko, making "a team" [11], and the writer accompanies the film-makers, flying to Tashkent on June 18. From Tashkent, Eisenstein drives over 1,500 Km., studies manuscripts and miniatures, visits historic cities such as Samarkand and Buchara and follows the outline of the future canal.

His imagination, under the pressure of contact with historical places, starts to release the usual flood of ideas which are born swiftly in the passion of direct observation. Thus, for instance, he is once more fascinated by the combination of the old and historic with the new and modern. Obsessions which he drove away after the tragic end of the Mexican film are now revived. He is, from the start, conquered by an idea which finally dominates him: to unfold the theme of the film from the remote past to our time, through three historical periods. Pavlenko opposes this idea, accepting, with reservation, no more than the possibility of a simple "diptych" (before and after the revolution) because he does not believe in a compositional unity resolved through three great periods of human history. But Eisenstein is used to such compositions and will find an artistic solution.

At the moment, he greedily searches local materials. Iranian miniatures had, of course, always interested him, but he had considered them stylized. To depict a man sitting on a carpet, and to show his outline falling entirely within the limits of the carpet, had seemed to him a composition which obviously implied a compulsion over normal human vision. But there, in Uzbekistan, Eisenstein notes the living existence of such visions whose composition depends on the arrangement of its objects. He drinks his tea on the fourth terrace of an ancient tea-house, and is amazed to see that, from this terrace the silhouettes of everybody

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

below are just as they are in the miniatures. He crosses rice fields, planted in terraces, and again he notes the same thing. He remembers the stylized trees in the miniatures having round, oval or other geometrical forms. And he sees that here, the mullberry trees have, during certain seasons, exactly the forms they have in the miniatures, as a result of their being shaped by pruning. And, what is more, at every step he actually meets the familiar ram—half black, half white, and the horse with geometrically distributed spots. He now discovers here that the "miniature painters whose eyes have not been conditioned by another kind of paintings knew how to look from those particular view points which were all around them" [12]. He listens to some stories, legends and fairy tales. And all these take their places in the documentary and emotional material which will give birth to the script.

The director's conception grows parallel with the literary ideas [13]. Eisenstein is not hampered by the classical form in which the script is conceived. "The director should break the 'holy of holies' of the specifically literary script". For that's what he has done all his life [14].

It is now that he decides the film cannot be a documentary. Its theme will be the fierce struggle for water. It will unfold in three stages, "starting with a flourishing Central Asia and the marvellous irrigation system achieved in antiquity. But the power of man over water perished in the course of fratricidal wars, and Tamerlane's invasions, while the sands of the desert covered all. Then, the misery of the sandy deserts during tzarist times, when every chance drop of water had to be squeezed out of ditches where once had flourished the most perfect system of irrigation in the world. And, finally, the miracle of the first collective victory: the Fergana canal, built by the kolkhos workers of Uzbekistan, a lasting testimony to brotherhood and socialism" [15].

We know that this idea of composition linked to time, was older. It had however, been made productive and newly alive a few months earlier, while Eisenstein was reading J. B. Priestley's plays where he had found "ideas about compositions in time", and had thus led to the discovery of "the most interesting compositional solutions about time". First, he read Priestley and was charmed by the "fine flexibility of his fantasy"; then "I became obsessed by a verse from *Macbeth*, . . . 'the link of times has gone' . . . then, associations from everyday life, of course from the depths of the emotional resources gathered and unfulfilled in Mexico, then the things seen here in Uzbekistan . . ." This is how the idea of the composition of the ,,Fergana Canal" was born. Of course, and we repeat this, the process is much more complicated with many more nuances, with more numerous associations and referring to Eisenstein's entire cultural and emotional reserves. But, to point at least to some of these, clarifies the process of creation. Naturally these elements are not decisive, but they play the part of stimuli. This is asserted by Eisenstein himself in connection with Priestley's plays, which he had read recently, and pondered: "They are interesting in this case, because they probably helped to clear up the area around the time theme, at the very moment when I came up against the question of time, in the script on the Fergana canal". And somewhere else, he admits that he had pondered too much upon all this, so that they had to break out under Priestley's influence [16]. And if we look at the Priestley case, as at an example, it will make us realize, through multiplication, and hence, generalization, one more hidden fold of the problem we follow.

Eisenstein is thus supposed to solve a complex problem of composition, emerging from the concrete case of this film's theme. He had long sought a solution to the question of time; it was indeed one of

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

his oldest and most constant preoccupations, and that is why we stress it here. "Strike" was actually the crystallization of a fact continuously repeated on a historical plane, in other words in a fable which included a whole experience repeated during a long time. "Potemkin" solved the same problem in another way, condensing a whole revolutionary period into a single representative episode. The perspective used in both cases was that of concentrating on the principle of the metaphor: symbol in one case, synecdoche in the second. The expansion of events in the film would have led to a historical fresco ."Old and New" raised the question of time to another level, bringing to the fore an interpenetrating conflict between two periods of human history. The question of historical time considered with regard to the expansion of periods, recurred in some of his projects. (Was he not intending to make a film on the history of America ?). With "Que Viva Mexico" this concern gains amplitude and the creation of an original compositional solution, to embrace the whole history of humanity, is being raised for the first time. The compositional solution of the Mexican film, however, had the drawback to create unity only in an epilogue, when at that feast of the dead, he brought together all the heroes scattered through the separate stories of the film. An epic solution was yet to be found. Subsequent projects sometimes tried to solve the question. Now, in the project of the film on the Fergana canal, the solution comes naturally, organically, from the very dramatic substance of the film: the character of Tokhtasin, the old singer, will appear all along the film, forming its epic structure. At the beginning he sings the remote past, then, in a second song, he sings his own life, while in the third part, he no longer sings, but acts. The singer thus links disparate periods of history. The idea, once born, is then developed. It is during this period that Eisenstein finds a book on Tolstoi's methods of composition in "Hagi Murad" and "Holstomer", "an authentical emotional story" about construction. A new solution is thus supplied through transferring. So, the method analysed in that book is based on the fact that everything is shown by the "backward" consciousness of a character. Why not do the same here ? Why not solve, in this way, the passing of the 33 years from the second to the last stage in his film ? It is simple: the consciousness before the civil war of a person, isolated for 30 years, and who is now faced by the new reality expressed by the building of the canal. Thus, the discrepancy in time which so far had been a difficulty in the solution of the composition, becomes an artistic necessity. "Had the calendar not imposed these 33 years, they should have been invented, imposed by force". Now that Tokhtasin had indicated his direction, he has a place to go in the third part of the film, becoming a "reversed Holstomer". The entire script is built in the form of a song. But the script of the third part is still to be drawn up. The laboratory is still visible, the scaffoldings have not yet been removed, the remnants of documents may still be seen. The idea, the image is being perfected. The most unexpected combinations melted in the crucible of this alchemy of creation, a whole system of inter-weaving and crossing of those "small irrigation canals" where fantasy finds its support, appears. The image of the mirage appearing in front of Tokhtasin, of the spell, must be created. So, the idea, then, the first correct solution at hand, making use of the simplest technical method which is but a "three penny" solution; the fantasy of the artist drives ahead, it seeks new sources of supply; Eisenstein remembers a poem by Pushkin, analysed during a lecture at the institute, and new associations are born; he tries an inversion of the method used there, he follows the details to see where the associations they cause, go; the reflection in the water of the crowns of trees, seen upside down is

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

equivalent to the image of a mirage; the reflection of the oasis in the water; the surface of the water — a mirror; a mirror, a mirror... the fortune telling on holidays, the memory of a film seen when he was a child: Marie Antoinette sees herself on the scaffold in Cagliostro's mirror...; from the mirror of the waters appear images of the past: cupolas, mosques, tombs... the words of a sheik of Buchara... little by little, the construction of the cutting of the fragment concerning the mirage is born [17].

The script is amplified, details of this strange and uninterrupted game of associations are born, the flesh on the skeleton of this construction appears.

We further seek the same inner mechanism of creation. Thus, for instance on the eve of his departure from Tashkent, Eisenstein goes to say good-bye to the dancer Tamara Hanum, whose art had fascinated him. This time, in the cool room, an oasis in the intense heat of Tashkent, Eisenstein is faced with another joy. On the carpet, he finds Tamara's daughter, Lola. He looks at the dancing girl and a new wave of thoughts is born — connected, of course, with the film, because every time he works on a film, all impressions, all thoughts and feelings are centered around the idea which preoccupies him. Pavlenko is not here now. But as soon as he leaves Tamara's home, Eisenstein looks for the writer and tells him he had found a new element for his script. Tokhtasin will have another daughter, who will dance, and her dance will be linked to the tragedy of the beginning, the tragedy of the old man who is in need of water. And what is more, the girl's death will induce him to go away to the deserts, to the mountains, cursing all, to go far away from the fierce struggle for water. It is this which will determine that hiatus of 30 years, necessary until the return of the old man. The tragedy of little Lola thus blends definitely the last two stages in the script. And moreover, raises the significance of water to that of blood.

On July the 12th, Eisenstein and his colleagues are back in Moscow, and the next day he explains to the studio leadership the idea of the script. On July the 16th, at Peredelkin, Pavlenko declares he agrees with Eisenstein's script, persuading him however to accept a "possibly easier solution meant for a more direct understanding". On July the 21st, they read the project to the committee which accepts it.

The script is then drawn up, and contrary to usage, in the fever of creation, the shooting script is drawn up simultaneously. Eisenstein now tries to solve other problems too, besides the solved question of "movement in time". He seeks and finds a solution pertaining to style: three forms for presenting the factual material, three forms which unite and are tied together, — the epos, the drama, the psychological drama.

He would like this film to reflect the contradiction between the inner world of the individual, and the surrounding events, synthetising them in a simple image. The film thus acquires an autobiographic aspect, an investment of emotions which in the actual problems of the script are expressed by the following idea: the building of the canal also means a key to the people's heart. The three formulas of description which imply three styles, differing from one another, will reflect the inner movement, the form, in this case serving only to follow the movements of the content. The form of each part corresponds to its essence; the forms connot be superposed over one another.

Just as in "Que Viva Mexico !", "Fergana Canal" starts with the images of death. Besieging the city of Urganj, Tamerlane, at the head of his army declares: "Water is the strength of that city. Take away the water from Urganj !"

While the Emir of Khoresm on his knees says his prayers in the besieged town, the prisoners around him who have received the order to repair the defence wall, call out in dispair: "Water ! Water !

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Emir — there is no water ! No water to mix the mortar ! What are we to do ?" The Emir, then orders his soldiers: "Mix the mortar with their blood". And he continues his prayer while his order is carried out [18].

The film is thus flooded by the same wave of cruelty as his other films. It begins with the predominance of death, and just like the Mexican film, it will end with the triumph of life. "Twice based on the idea: water means blood — the wilderness of water flows with its destructive force, bringing with it death, bloodshed and the defeat of man. While the third stage points to the genuine sense of the idea of water, as life-giving blood" [19].

The textures of Eisenstein's films are all made of the same fibres, the same themes are inter-woven, return, and are developed, like obsessions, in everyone of his works.

The last three days of July witness the writing of the script. The shooting-script is drawn up in its first form at Kratovo in a record time, in the first three days of August. (It is then, more precisely on the 30th of July that he receives Prokofiev's letter in which the composer tells Eisenstein that he is sorry he has no time to work on this film [20]. Eisenstein now thinks of chromatic solutions. After his ephemeral experiences in "Potemkin" and "Old and New", after the bi-chromatic solutions of "Nevski" now, "colour penetrates my work as a natural problem" [21]. Its solution, however, will come a little later.

The script is handed in, and on the 23rd of August, the team leaves for Uzbekistan. In October, Eisenstein draws the settings and costumes, decides upon the cast. But on the very eve of their starting work on the first part, the filming is stopped, the composition which had so minutely been worked out, remains "suspended in the air", and soon, the entire project is halted [22]. Eisenstein and Tisse return with a simple, short documentary [23]. One more minutely thought out project, one more script drawn up in detail, one more shattered dream. Eisenstein seems pursued by a curse. The explanations for this interdiction are varied, some speak about questions connected with the cost of the film, R. Jureniev refers to some vague "organizational reasons" [24]. But is there here any reason or explanation that justifies the stopping of such a work ?

2. "DIE WALKÜRE"

Among the distinctions he was awarded after the victory entitled "Alexandr Nevski", Eisenstein is granted another moral satisfaction: he is appointed the artistic leader of the "Mosfilm" studio. But this tumultuous spirit, inclined, it is true, towards meditation, but by no means towards inactivity, possessed by the enthusiasm of an adolescent, cannot even conceive his function but as real, concrete, a function which like any other can excite him. This is why he devotes himself to his new task, with passion.

First, he furnishes his office according to his own taste, so that it should not look very official, so that it should not be cold, like business offices usually are. There is no conference table, not even a desk. Everywhere books, clay models, sketches for settings on the walls, frames from films, including a photograph from the shooting of "Bezhin Lug". The discussions carried on here are very informal, Eisenstein trying to sense the originality of each film director, even of those whose style quite differed from his own [25].

In his new capacity, he does not confine himself to putting his name on the credits of the films he supervises. He works intensely. He takes part in the discussion of some scripts. He carries on heated discussions over bad scripts. "Do you realize what 606 and 914 mean ?" he asked angrily on one of such occasions. "Why are medicines indicated by figures, and what is more, by such large ones ? Why is the car's

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

name Zis 101 ? Because there had been another 100 models before it ! Before publishing "Anna Karenina" Tolstoi wrote a whole trunk of drafts. And what does this author submit to us now ? The first thing that came from his pen!" [26].

Eisenstein proposes the publication of some good scripts, and film adaptations, of some analytical articles. He demands a full and minute criticism of the bad, rejected scripts. He asks for the permanent publication of the lessons, articles and papers in connection with the problems related to the scripts. And also their discussion in detail. He sees all the filmed material, attends the shooting of films, takes interest in everything, even in the make-up.

The tyrannic presence of Eisenstein must have been very inconvenient for some people.

In 1940, a new trouble appears in his life. As a result of the Soviet-German pact, everything that might prejudice Russia's good relations with Germany is avoided. "Nevski" therefore becomes undesirable. There will be a period of deep silence around it, until war breaks out, and this same "Nevski" will become a weapon of struggle. But in the meantime "the film is not shown on screen".

In the same period of time, Eisenstein's concern for films is doubled by another one. An apparently unusual passion takes the first place: Eisenstein stages Wagner's "Die Walküre" at the Bolshoi Opera. He does it with an "indescribable enthusiasm and with inspiration" [27]. He does it, as he says, preoccupied by a direct perception of the music and its scenic embodiment. But he also has in mind that he will gather some experiences to be used in his future films. He verifies his ideas about the unity of sound and image, about the dramatic function of colour. In the last act, for instance, he composes, in accordance with Wagner's orchestration, a "triple change of light over the whole back of the stage . . . (first silvery, coppered and azure blue light) and harmonizes the fight between the nuances of azure blue light and the purple of the flames with the "Feuerzauber" score [28]. We are now actually attending the first experiences of some conceptions which were later on executed in greater detail.

The entire opera by Wagner, the piano version of which is annotated by Eisenstein [29] passes through the filter of this producer's grandiose vision. Reaching, by his staging, the hyperbolical dimensions of the Wagnerian myth, Eisenstein makes a monumental performance, in perfect agreement with Wagner's music. The setting made after Eisenstein's own sketches, accompanies, by its dynamics — the mountains rise or fall, for instance — the gestures and actions of the characters; the costumes also designed by him, stress his production ideas. The choir is organically integrated, through original formulas into the dramatic material of the libretto which Eisenstein transposes — in the purest sense of the word — on to the stage. By its movements and even by its costumes, the chorus participates in the action, becoming the expression of the thoughts or feelings of one character or another, sometimes being the echo of a feeling, sometimes a reaction to it.

He tries to achieve special relations between the show and the audience. This time, not through the means he used in the theatre in his youth, but through original compositions of space, sound and light. He can not, however, perfect his ideas because he comes up against the conservatism of the opera theatre [30]. That may be why, later, he will declare he is willing to stage Prokofiev's opera "War and Peace", because at that time he will feel that he is able to move freely, as he likes [31].

The first night of the opera took place on November the 21st, 1940. Exactly two years had elapsed since the première of "Nevski", another two blank years in his film activity. And another four years will pass until the première of his next film.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

On the programme of the performance, which he sends to Jay Leyda, he noted among other things: "I had great fun in doing the production". But "Die Walküre" is much more than an amusement, through its musical and visual solutions, it is one step foreward towards "Ivan the Terrible".

3. "THE LOVE OF THE POET"

The road towards "Ivan" continues. The film projects which do not converge towards what he will want to solve in "Ivan" are easily abandoned. A. E. Fersman, a member of the Academy, suggests that he should make a film about Lomonosov. But the proposal is of no interest to Eisenstein. Between May and December, he works on the project of another film, "The Prestige of an Empire" about the Beilis affair, after a play by L. R. Sheinin, but he then gives it up.

While he was working on "Die Walküre", the studio had proposed that he should make a film on Giordano Bruno. Coloured. Eisenstein is fascinated by the idea. "Italy... the Rennaissance . . . Costumes . . . The burning at the stake" [32]. The discussions remain, however, fruitless. The studio was looking for picturesque themes, because Eisenstein is entrusted by the Committee to make the first big film in colour. After Giordano Bruno, Tomasso Campanella is suggested to him.

Both themes are alike, notes Eisenstein, because the past, permeated with colour, is inevitably imagined to take place here, at transition between the Middle Ages and the Rennaissance. An official of the Committee on Cinema, comes with an unexpected proposal: a film on the fight against the plague. Eisenstein considers the proposal absurd. Everybody insists on the use of colour. Eisenstein thinks the project over. The feast while the plague plays havoc, becomes the only episode he is interested in. Not a colour film, but a film about the colour of black; the black of the plague which spreads over and floods everything, the gay carnival swallowed up by the black of the unending funeral processions. He also draws some sketches to this effect. But he soon gives up the idea. All these projects are not to his liking, in spite of their exterior picturesqueness, because he is looking for a theme in which colour should not be an ornamental element, but a necessary dramatic quality born from its very essence [33].

Giordano Bruno and the plague give way, in Eisenstein's creative plans, to another hero. "A hero almost mathematically calculable, just as by the study of the orbits of various celestial bodies, the planet Uranus was calculated *a priori*, long before it was seen through the lens of a powerful telescope. What were the new subjects when sound penetrated the cinema world ? The biographies of musicians. And what subjects — when colour appeared ? The biographies of painters. What about colour and sound together ? They were both exhausted, so we must look for a third subject. What about the biography of a poet ? This is how the idea of a film about Pushkin was born. And from it, "Ivan the Terrible" [34].

The idea of "black "remains. Ever since the discussions on the film about the plague, it is superimposed "instantaneously" with that well-known initial impression which had become an obsession. Now "the blind implacability" will be the black colour — black death — the plague which devours all that is alive, all that is coloured [35]. Eisenstein also remembers the powerful impression left on him by the discussion he had with Andrei Belyi in 1933 ; an analysis of the evolution of the frequency of chromatic values in Gogol's works. He followed, step by step, the tragic approach of mystic madness, and the darkness in the writer's soul. Both there and in "the plague", black swallows up everything that is coloured.

Following this road, he comes to the idea of Pushkin's biography. His passion for

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pushkin is old. He had become acquainted with the figure of Oneguin for the first time at an amateur performance in Riga, when he was still a child. He still remembers the settings [36]. All through his life he read and re-read Pushkin. Numerous studies on the poet's work supplied more and more examples of his theoretical studies. Pushkin's poetry was often studied in its smallest details. In the first place "Poltava" is his favourite poem. Almost everyone of Eisenstein's more ample studies is permeated by his love for Pushkin's genius. But lucid analysis is now replacing incandescent inspiration.

The theme appears for the first time in some notes made in March 1940, including the sound cutting of a scene from "Boris Godunov". We see here an obvious prefiguring of "Ivan the Terrible", suggestive themes (the candles, the shadows becoming hyperboles, the suggestive hypertrophies of frescoes, the walk of the tzar, in hallucinating arabesques, through the big hall of the palace), even some close-up compositions, psychological themes ("I have reached the highest peaks of power . . . for the last six years I've ruled in peace". /He opens his collar, suffocating, and whispers :/ "But there is no happiness in my soul". "Yes, that one who has a dark conscience is to be pitied"). Even the atmosphere of the scene, the indications for the style of interpretation, all this recalls what we will see in "Ivan".

The notes then stop, Eisenstein does not know how to continue the scene. On the manuscript there is a notation in English (in general "Pushkin's" manuscript is full of English, French, German notations) written with another pencil, which means it was probably written later : "Much better for Pushkin". Does this mean that the scene can be solved better in the film on Pushkin ?

Anyhow, in the course of the year, after giving up the other projects, the colour film on Pushkin starts to take shape. The images from the life of the poet are born as colour images [37]. Colour is by no means a picturesque accessory, it belongs organically to the dramatic structure of the film. The scene from "Boris Godunov" is included in this film, as a nightmare [38]. The scenes from the life of the poet, which had appeared in Eisenstein's imagination in an eruptive succession of chromatic explosions are centered around a dramatic pivot. The hypothesis of I. Tynianov in connection with Karamzina who had been Pushkin's "unknown love", becomes the central axis of the film, "the most sober and the most beautiful biographical theme of all possible themes included in the poet's biographical material". Moments from the life of the poet are centered around this chromatic pivot. His apparent Don Juan attitudes are thus explained, and the various episodes acquire firm outlines, "not simply picturesque ones, corresponding to a strict colour scale, but of a pictorial structure" [39].

The theme of fatality, of the shocking implacable force of destiny, the theme which is present in his entire work, appears again. This time, it again acquires chromatic expression, but now, it is not represented by black, but by white. (We must not forget that in "Nevski" white was associated with the themes of the Teutons' cruelty). "White means something tragic, something wrong . . ." A gipsy woman prophesies to the young poet that he should beware of white ; the wedding ring falls, — bad omen — when Natalia wears the white bridal veil ; the uniform of Dantes is white, he himself being fair-haired ; the white snow is spread like a winding sheet under the feet of the two duellists . . . White becomes the leit-motif, the expression of the same obsession of threatening fatality which covers everything in its implacable march. Through Petersburg's motley promenade, Pushkin's sledge takes him to the place of the duel, to death. The gay, dancing music sometimes acquires the serious accents of the distant chords of Prokofiev's Requiem. As the gay sarabande

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

of the Petersburg nobility is amplified, the requiem resounds ever more strongly. The variegated colours gradually fade, the frost and pale blue air absorb the colours, hoar-frost covers the colour of the hair, moustaches, and whiskers, the snow that falls from the trees "extinguishes under its veil the fireworks of colours". One more explosion of colour appears however: the cherry-coloured muff, — from the theme of blood — of Natalia, who passes in a sledge without recognizing Pushkin, because of her shortsightedness. Then, white floods everything, the white of the snow at the place of the duel in contrast with the black silhouettes of the two men.

The colours are arranged during the action of the film in the same dramatic game followed by the events. The red of blood appears as a dramatic theme through the entire film: the monologue of Tzar Boris is incandescent because of the red splashed on the frames in their varied details; Pushkin's vision is born from the red of the flames in the fire place; the sinister forecast continues also through a suggestion of colour "the first spot of blood of the flame which bursts out again, sparkles in reflexions on the gendarme's helmet"; then, in the "Requiem", the red theme of blood "penetrates through the cap peak of Dantes"; at Pushkin's death, the red spot of blood appears not on the snow, but in a splendid metaphor, in the sky, through the "blood stained circle of the sun".

The chromatics of each episode follow the latter's dramatic line and structure. The poet first moves about in landscapes which are dusty pale, rendered in pastel shades. In the South he meets the gipsy camps. He plunges into the diversity of striking colours which revive the chromatics of Brüllov, the oriental watercolours at the beginning of the XIXth century, the oriental costumes. "The gray, pale blue motif of the blizzard and the demons, anticipating musically and visually the duel which was to take place later — of the mantle of snow . . . are included in the tinkling of sleigh bells, when Pushkin is driven off to exile. The snow storm, inscribed with "a thick brush of colour" in the flame of the fireplace, is followed by the period of creative maturity, "Boris". The mist of the South disappears, yielding in the face of the complete spectrum of colours, of the picturesque. The tone of the water-colour is replaced and the image now has "the bright structure of oil paintings". Then, Moscow. The spell of love, which appears vith the transition to a "white-violet symphony". The chromatic discord accompanies the dramatic conflicts. In Petersburg a "black-blue indigo swallows up the many-coloured picturesque exuberance. Gradually, with the growing jealousy which deepens as the plot develops..." The solution from "the Plague" revives Eisenstein's inspiration: the black colour which, little by little swallows up the joy of colours around. "Here, the plague is jealousy. The shots are close rectangles with one or two spots of colour, torn off from the darkness". Then, follow, solved much in the same way, the other scenes from the life of the poet, until the duel, his death, the white of snow marked by the black silhouettes of the trees, emblems of death, the black coffin. A chromatic rhapsody, following, translating the dramatic theme. "Water colour. A delicate scale. Oil. Saturated. A delicate lyrical scale once more. Then, the variegated scale of the aristocracy. A black-and-white engraving with a spot of colour. A repetition of the variegated aristocracy. An accentuated black graphics on a white background. The black with the graphics of stripes of light, and spots from the end . . ." We see here the description of Pushkin's life in the language of colours.

Eisenstein works on this film, entirely captivated by his passion for the subject, only thinking of Pushkin, all day long [40]. Variants appear, as well as numerous sketches, and the treatment is outlined. Simultaneously, his ideas concerning colour

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

films are defined. These ideas will form the theme of theoretical studies he will continue until he dies (the last line written, interrupted by death will belong to a new study on colour.) Twenty-two manuscripts comprising a lot of research concerning colour, in hundreds of pages may be found in his archives [41], research on what he calls "the dramatic function of colour" [42].

The erotic theme with its shaded psychological values appears for the first time in Eisenstein's creation here, in this film on Pushkin, named "The Love of the Poet". After the acid, sarcastic metaphor of "Old and New", after the caricatural parody of "Sentimental Romance" or the erotic cynicism of "An American Tragedy", or after the biological eroticism in "Que Viva Mexico !", after the symbolic, stylized mineralized eroticism of "Alexandr Nevski" love becomes for the first time, the theme of a film, it is shown with nuances, with a psychological analysis of great subtlety of the motifs and evolution of the erotic feeling. Esfir Shub reflects the intentions of Eisenstein who wishes to make a film about a great, permanent and wonderful love. He wishes to rehabilitate Pushkin, cancelling the image of a Don Juan, and replacing it by that of a genuine and passionate lover [43]. Eisenstein wishes — as it seems — to create a psychological poem on love. The cold, lucid, sculptured Eisenstein is burning.

But the film cannot be made. The technique of the time does not allow the achievement of colour in the film. Eisenstein's sentence, which again hides a tragical event, is laconic: "I was not technically prepared to make a colour film" [44].

But he does not give up the idea of the film. Years later, during a break in the shooting of "Ivan", while at a rest-home on the Chinese border, Eisenstein is interested and delighted to read an article on Pushkin published by Tynianov. Eisenstein's passion for the theme is revived [45]. The film, however, will never be made.

His passion for colour lasted all his life. "Colour: a pure, bright, resounding sonority. When did I fall in love with it? I become gloomy when I do not see shining on my table the blue pencil next to the yellow one, or when the red pillow with green stripes is not on the blue couch. When my many-coloured dressing gown is not here to shine dazzingly . . . And how happy I am when the striped Philippine ribbon is twisted across the Uzbek bed cover. Or when the Mongolian embroidered drawing sketches along the purple background of the wall, so precisely dotted by the Mexican emblem of white paper of the day of the dead, and by the other black mask with its bleeding wounds, lost here unexpectedly coming from afar, from the semi-ritual world of the Mexican Indians" [46].

From all this foam of the sea of colour and of the ocean of blood-stained cruelty, will rise magnificently "Ivan the Terrible".

Notes

* Mary Seton, *Sergei Eisenstein*. The Bodley Head, London, 1952.

** There are: 1 — of course his films; 2 — the scripts of his films; sometimes with 3 — their variants, often also 4 — the preparatory material (drafts, annotated documents relating to the plans, sketches, comments more or less systematically arranged by him, etc.); 5 — numerous drawings and sketches which concretize intentions and ideas; 6 — notes, theoretical articles written while the films were being made, reflecting from the point of view of aesthetical analysis, moments of the respective work's materialization, the artist's intentions; 7 — the lucid, deep and detailed analyses of his own films, after he finished them, as well as the studies including the general theoretical-aesthetic conclusions deriving from these analyses; 8 — stenographic records of his lectures on directing which are still, to a great extent, undeciphered; 9 — disparate recollections, sometimes to serve as memoirs, sometimes, introduced as if at random, in the most diverse articles or lectures, besides the sketches for the films; 10 — his drawings have in general an obviously biographical

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

value often evoking certain preoccupations, his reaction to some events, or moods during a certain period, etc.; 11 — and last but not least, an unusual document, the study-film made by Jay Leyda out of parts of the original material left from Eisenstein's unfinished film "Que Viva Mexico!" which gives an exact idea of the way in which the director worked and thought during the shooting.

*** Ion Barna, *Serghei Eisenstein*, Ed. Tineretului, Bucharest, 1966.

[1] I. Krasovski's description of the Eisenstein-Archive preserved at the Central State Archive for Literature and Art in Moscow.

[2] Eisenstein's letter, of 12 May 1939, to Jay Leyda published in J. L.'s *Kino*, Allen & Unwin, London, 1960, p. 361.

[3] I. Vaisfeld, *The Birth of an Idea*, Iskusstvo Kino, 1, 1958.

[4] *Ibid.*

[5] S. Eisenstein, *We serve the people*, Izvestia, 11 February 1939.

[6] Mary Seton, *Sergei M. Eisenstein*, The Bodley Head, London, 1952, p. 388.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*, p. 391—392.

[9] Eisenstein, *Commentary of the shooting-script of the film "Fergana Canal"*, Voprosii Kinodramaturgii, 3, 1959, p. 237.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*, p. 239.

[12] Eisenstein on the historical film, account delivered on the 8th of January 1940. Published in *Iz istorii kino*, vol. IV, Izd. Akademii Nauk, 1961.

[13] Eisenstein, *Commentary . . .*, p. 329.

[14] *Ibid.*

[15] Eisenstein, *The path to colour*, Literaturnaia Gazeta, 1960, and Sight & Sound, Spring, 1961.

[16] Eisenstein, *Commentary . . .*, p. 333—335.

[17] *Ibid.*, p. 336—353.

[18] From the shooting-script of the film, partially published in *The Film Sense*, Harcourt, Brace & Comp., 1942.

[19] Eisenstein, *Commentary . . .*, p. 344.

[20] Prokofiev's letter to Eisenstein, 30 July 1939. Published in Iskusstvo Kino, *1*, 1958, p. 96.

[21] Eisenstein, *The path to colour . . .*

[22] *Ibid.*

[23] Jay Leyda, *The work of Eisenstein*, appendix 1 in *The Film Sense*.

[24] R. Iurenev in *Sergei Eisenstein — Künstler der Revolution*, Henschelverlag, Berlin, 1960, p. 214.

[25] Esfir Shub, *Close-up*, Iskusstvo, Moscow, p. 137.

[26] I. Vaisfeld, *op. cit.*, p. 86.

[27] Seton, *op. cit.*, p. 399.

[28] Eisenstein, *Colour and music. The coloured genealogy of Moscow 800*. Published in *Mosfilm*, Iskusstvo, Moscow, 1961.

[29] Krasovski's description of the Eisenstein-Archive.

[30] Regina Dreyer, *Eisenstein und das Theater*. In *Serghei Eisenstein — Künstler der Revolution*, p. 105.

[31] B. Volski, *Records on S. S. Prokofiev*.

[32] Eisenstein, *The path to colour . . .*

[33] Scene from Eisenstein's shooting-script of "Boris Godunov". Published in Iskusstvo Kino, 3, 1959.

[34] Eisenstein, *The path to colour . . .*

[35] Eisenstein, *Colour and music . . .*

[36] Eisenstein, *Memoirs*, Moscow, Vol. I, p. 230,

[37] Eisenstein's notes to the treatment of Pushkin.

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

[40] E. Shub, *op. cit.*, p. 149.

[41] L. Kozlov, *Eisenstein about colour in film. Voprosii kinoiskusstvo*, ed. IV, Moscow, 1960.

[42] Eisenstein's study about colour in film, written and left unfinished the night of his death.

[43] E. Shub, *op. cit.*, p. 150.

[44] Quoted by I. Vaisfeld in *The art of the film-writer*.

[45] Eisenstein's letter to Tynianov, preserved in the Eisenstein-Archive.

[46] Eisenstein, *The path to colour . . .*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

D. G. KIRIAC — L'HOMME*

Harry Brauner

Je ne ferai pas une analyse scientifique de l'œuvre de Kiriac**; je désire seulement mettre en évidence certains faits illustrant la façon dont notre grand compositeur a entendu donner son apport décisif, ouvrant largement la voie aux futurs créateurs vers ce qui deviendra notre école nationale de musique, école qui permettra à nos compositeurs de s'adresser à leurs auditeurs dans le langage musical de notre peuple.

Après avoir étudié le droit et fait deux années de sciences naturelles, sa passion pour la musique l'emporte. Cette victoire est si forte qu'il dédiera dorénavant à l'art tout son talent, toute son énergie, toute sa volonté, toute sa vie. À l'Art et à la Patrie. Quand, à l'approche de sa fin, il avoue — avec la modestie qui le caractérisait: « *Tout* ce que j'ai fait, je l'ai fait par amour pour le peuple que j'ai aimé » [1], ce « tout » englobe un travail immense, acharné, mis avec dévouement une vie entière au service du peuple.

Les difficultés avec lesquelles Kiriac fut aux prises au commencement de sa carrière furent si grandes que, plus tard, formant avec un soin paternel l'héritier auquel confier le flambeau et qui est aujourd'hui l'Artiste du peuple, le professeur I. Chirescu, Kiriac le prévient: « Il faut savoir qu'en rentrant au pays (en ce temps-là Chirescu poursuivait ses études à Paris) comme tout homme honnête et modeste tu auras des difficultés à surmonter » [2].

Je me sers de quelques fragments extraits d'une étude rendant hommage à Kiriac, à l'occasion du cinquantenaire de la fondation de la société chorale « Carmen » et signée par ses anciens disciples, les professeurs Chirescu, Vasile Popovici et Gh. Breazul, pour illustrer d'une manière aussi suggestive que possible « l'atmosphère intellectuelle » qu'a dû vaincre Kiriac lorsqu'il s'est dévoué à l'introduction du chant populaire dans l'enseignement.

Voici quelques aperçus d'un rapport adressé au Ministère de l'Instruction Publique par un groupe de professeurs de musique des lycées de Bucarest, en 1901, attaquant Kiriac, et intitulé *Mémoire sur les causes empêchant la marche en avant de la musique chorale en Roumanie* [3]: « . . .ses prétendues compositions . . . », « . . . afin d'établir qui est ce Monsieur Kiriac, quelle sorte de maître de musique-compositeur il est, quelle est la morale, l'honnêteté, le patriotisme, la compétence et le savoir lui permettant de donner une nouvelle direction musicale . . . », « . . . Et maintenant que blâmer d'abord ? La façon dont il s'est inspiré de la „sîrba" [4] du bandit Zdrelea, ou à vrai dire de son plagiat de la „sîrba" de ce bandit ? ou la bassesse morale et l'impertinence avec lesquelles il s'est permis d'insulter la confiance de ceux qui l'ont reçu parmi eux ? . . . », « . . . Prendre en dérision, d'une façon inouïe, les principes de morale et d'éducation de notre pays? »

C'est à peu près ainsi que les « spécialistes » du temps considéraient celui qui a justement fait don de sa vie entière, pour faire progresser la musique chorale en Roumanie, celui qui avec application et amour a recueilli les chansons du peuple roumain, les a parées de l'habit harmonique propre au spécifique de notre folklore musical; c'est ainsi qu'était calomnié celui qui a continuellement lutté et a réussi à imposer le ravissant répertoire — devenu classique — destiné aux enfants. Jusqu'à Kiriac les écoliers chantaient des méli-

REV. ROUM. HIST. ART., 1966, 3, 191—195

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mélos incongrus de chansons allemandes et françaises aux paroles le plus souvent mal appropriées. Kiriac part du principe qui l'a sans défaillance guidé, principe qu'il a mis en pratique de la manière la plus heureuse et dont il nous conseillait, tant sur les bancs du conservatoire que dans les discussions privées de toujours tenir compte et qui est le suivant: « Ne vous habillez pas de vêtements étrangers. Soyez tels que vous fait paraître votre costume national. Nous avons besoin d'une chose de très grand prix. Il nous est demandé de chanter comme nous parlons, en roumain » [5].

Bien des années après, l'histoire a répondu à ceux qui calomniaient la moralité et l'honnêteté de l'homme le plus pur, à ceux qui mettaient en doute le patriotisme de Kiriac, de l'homme qui, par toutes ses réalisations, a prouvé un immense amour pour son pays et son peuple.

Déjà âgé, le maître modeste se demandait avec étonnement: « Je vois que depuis quelque temps on commence à m'apprécier et à m'honorer. Est-ce l'âge auquel on donne tant de considération ? Est-ce peut-être le mérite lui-même ? Je ne sais que croire » [6].

A ceux qui le considéraient incompétent et ignorant, l'histoire a répondu par les œuvres et les paroles de ses anciens élèves, qui, à différentes occasions, ont déclaré : « Le compositeur Kiriac (dit Nonna Ottescu) par son génie harmonique, par la parfaite pénétration des mystères de la polyphonie, par la clarté de son esprit et de ses écrits, laisse après lui des pages définitives de musique vocale, des sommets encore jamais atteints ! » [7].

Le docteur Ion Borgovan, devenu compositeur grâce à Kiriac, avoue aussi: « Kiriac inspirait beaucoup d'affection. Tous ceux qui l'entouraient l'ont aimé avec une foi qui ne s'est jamais démentie. . . quant à moi personnellement, il a été le modèle musical le plus précieux . . . le maître corrigeait avec affection mes œuvres chorales et mes chansons . . . guidant continuellement mon inspiration dans l'esprit roumain, dont il s'était fait un credo auquel personne comme lui n'aura jamais su donner vie . . . l'œuvre du maître ne peut et ne doit pas périr » [8].

Le grand acteur et professeur Livescu disait en 1931: « L'art de Kiriac était un art à tendance, car il infusait dans les cœurs la beauté et la délicatesse de la musique, et, rapprochant les âmes, solidarisait par un chant, tout un peuple » [9].

Partant à l'action de renouvellement de la musique par la mise en valeur de la création populaire — la musique paysanne — à une époque où l'art populaire, dans le meilleur cas, était considéré comme « art mineur », Kiriac réunit autour de lui les intellectuels les plus éclairés de son temps. Vlahuță, Delavrancea, Caragiale, le Dr Urechia se réunissaient souvent pour écouter avec une fervente admiration Kiriac interprétant au piano les chansons populaires qu'il avait lui-même recueillies et harmonisées. Quand, pour la première fois, Caragiale entendit Kiriac les jouer, on raconte qu'il ne put retenir son admiration et le serra dans ses bras.

Kiriac avait de grands, de très grands amis. Vlahuță, dont Constantin Brăiloiu écrit qu'« il aimait Kiriac de tout son cœur et avait en *son talent* une confiance entière et prophétique » [10], s'est efforcé de mettre à l'abri des soucis matériels son ami qui pendant ses études à Paris était aux prises avec de grandes difficultés matérielles. Il l'a fait parce que: (citation d'un passage d'une lettre de Vlahuță à Kiriac) « J'ai toujours eu, en ce qui te concerne, comme un pressentiment, une foi superstitieuse — je ne sais pourquoi — que tu deviendras quelqu'un » [11]. Ou dans une autre lettre: « Moi, j'ai la profonde et immuable conviction que tu seras un „grand homme», « que tu seras apprécié pour ton cœur, comme pour ton talent » [12].

Au temps où Kiriac n'avait pas encore commencé à recueillir les chansons populaires (ce conseil lui venant de son grand professeur Vincent d'Indy — qui d'ailleurs

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Je compte pour son « premier né »), Vlahuță lui écrivait à Paris : « Ah ! Pourquoi n'ai-je un million ? Je t'attacherais à ce beau pays, à ses chansons éparpillées et dénaturées que toi seul saurais recueillir et mettre au point » [13].

Je me rappelle avec beaucoup d'émotion l'instant dont parle Brăiloiu dans la préface du volume des lettres de Vlahuță à Kiriac. J'étais présent, dans la modeste maisonnette de l'ancienne rue Général Angelesco, quand la veuve du maître confia au professeur Constantin Brăiloiu ces lettres que, raconte-t-il, d'une manière impressionnante « elle a sorties du tiroir où gisent aujourd'hui encore les lunettes à lacet noir et la petite boîte aux derniers remèdes . . . » [14].

Je cite encore deux passages du merveilleux portrait de Kiriac signé par ses amis et admirateurs St. O. Iosif et D. Anghel : « Celui qui écrira l'histoire de notre culture, dans ses différentes tendances vers une unité définitive de notre peuple, ne pourra passer sous silence le nom de cet homme lié depuis toujours à la société chorale „Carmen" qu'il avait lui-même fondée. . .»[15] et plus loin : « . . . Beaucoup d'entre nous n'ont pas eu le bonheur de voir la réalisation de leurs rêves. Mais Kiriac peut être content et envié de n'avoir pas rêvé en vain : son œuvre est durable et il peut être sûr que jamais la Muse populaire ne l'oubliera » [16].

Au printemps de 1932, Maurice Ravel est venu à Bucarest, pour donner quelques concerts.

La nuit durant laquelle Constantin Brăiloiu et moi avons conduit le grand compositeur français dans les boîtes et bistrots des Halles pour lui faire entendre de la musique populaire jouée par les « tarafs », est pour moi inoubliable [17].

Ravel nous racontait combien il avait désiré venir dans le pays de son cher ami, ce pays qu'il nommait le pays de Kiriac, pour voir ce peuple merveilleux et si musical dont les chants l'avaient charmé, bien avant, quand, au temps de leur jeunesse, Kiriac les lui chantait à Paris. Et Ravel, durant cette même nuit, nous avouait encore qu'il devait sa vie même à l'amitié de Kiriac, car c'est lui qui, dans un moment crucial de chagrin et de maladie, par son tact et son abnégation, l'a sauvé.

Les années ont passé . . . Il y a trente ans depuis que, me trouvant à Paris, j'allais souvent le soir, à l'atelier de Brancusi. Après une dure journée de labeur, Brancusi m'invitait à boire un verre dans la modeste soupente où il dormait. Il prenait sa guitare et s'accompagnait, chantant à voix douce les chansons lui rappelant sa jeunesse. Ce n'étaient point de chants paysans ; mais des romances, chansons des villes, du répertoire desquelles ne manquaient jamais celles de l'ancien « carmeniste » [18] que fut Brancusi, comme la mélodie si répandue de Kiriac *L'automne* (plus connue sous le nom de *Les feuilles ont rouillé dans les vignes)* et beaucoup d'autres encore que Brancusi bien des années avant, avait chantées sous la baguette de maître Kiriac.

Parlant de Brancusi, je me permettrai de souligner un autre fait qui, pour moi, rapproche ces deux grands artistes. On sait que 15 ans avant sa fin, Brancusi n'a plus voulu créer des œuvres nouvelles, cherchant à donner l'aspect le plus parfait à celles qu'il comptait pour les plus importantes. Pendant deux mois, chaque année, il faisait venir un spécialiste du Japon qui polissait ces œuvres sous son attentive surveillance.

Vers la fin de sa vie, avec le professeur C. Brăiloiu, nous visitions souvent Kiriac. Il était fatigué, malade, mais nous le trouvions toujours occupé à revoir attentivement les transcriptions de ses recueils et œuvres de jeunesse ; il ajoutait, ici, une note, modifiait là un rythme, changeait un accord dans une œuvre depuis longtemps imprimée et répandue. L'artiste consciencieux désirait laisser à la postérité une œuvre aussi parfaite que possible.

Personne ne peut exprimer l'idéal et les pensées de Kiriac mieux qu'il ne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'a fait lui-même, quand il a montré à ses disciples la voie qu'ils devaient suivre. Il leur a dit: « Voilà la source à laquelle, à l'avenir, vous vous désaltérerez. Ce sont les chemins du pays roumain, il n'y en a pas d'autres et celui qui cherchera à s'en éloigner s'égarera, travaillera en vain et finira par ne pas trouver ce qu'il cherchait»[19].

Je me permets d'avouer, avec toute la modestie et la simplicité que son exemple m'ont insufflées, que je suis l'un des nombreux musiciens qui aient reçu leurs premières notions musicales de notre maître inoubliable.

Kiriac ne m'a pas enseigné, sur les bancs du Conservatoire, seulement la Théorie et le Solfège, comme le prévoyait le programme; il a exercé une influence décisive sur toute ma vie, car dès mon adolescence, il m'a ouvert la voie vers la beauté du chant populaire roumain, il m'a appris à m'en approcher, à l'aimer tellement, que jusqu'à la fin, je me suis dédié à recueillir et étudier ce merveilleux trésor de notre peuple.

Les grandes réussites et satisfactions de ma vie, c'est à D. G. Kiriac que je les dois tout d'abord, au maître auquel j'ai gardé et garderai sans cesse, affection et reconnaissance infinie.

Si je voulais le remercier, je ne trouverais pas de paroles plus justes que celles que lui-même a adressées à son professeur bien-aimé, Vincent d'Indy: « Vous m'avez fait aimer les fleurs des champs, les petites inspirations musicales sincères et originales du peuple, de ce peuple latin d'Orient. Je suis allé loin dans nos montagnes et dans nos champs cueillir „les feuilles vertes" où sont concentrées la joie et la douleur de toute une race . . . »[20].

Notes

* Exposé présenté dans la Séance d'anniversaire dédiée au centenaire de la naissance de D. G. Kiriac, à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

** Kiriac Dumitru Georgescu. Compositeur roumain (Bucarest 18.3.1866 – 8.1.1928). Il étudie au Conservatoire de Paris (1892 – 1899) et à la *Schola Cantorum* (1897 – 1899) avec Vincent d'Indy (composition). Il fonda en 1901 la Société chorale « Carmen » où il a exercé une activité intense pour l'éducation musicale du peuple. On lui doit un grand nombre de pièces populaires religieuses ou à caractère didactique, harmonisées pour chœur, des messes, des noëls, des chansons populaires éditées à Bucarest. Kiriac a été avant tout attentif à utiliser la musique populaire roumaine et le chant traditionnel de l'église: il en a fait un recueil de pièces caractéristiques qu'il a harmonisées conformément à leurs particularités « modales », contribuant ainsi à la constitution du style de l'école nationale de composition et à l'enrichissement du répertoire choral; il a le mérite d'avoir été le premier à enregistrer et publier des recueils de matériel folklorique musical roumain . . ., folkloriste et compositeur, Kiriac a contribué d'une manière considérable au progrès de la culture musicale roumaine dans le premier quart de notre siècle. (George Breazul). (Fragments extraits de l'*Encyclopédie de la musique*, 1959, Fasquelle éditeurs, Paris, tome II, p. 681).

[1] I. D. Chirescu, *D. G. Kiriac — Spicuiri din scrisorile sale* (D. G. Kiriac — Extraits de sa correspondance), dans *D. G. Kiriac 1866 – 1928*, Bucarest, Imprimerie « Bucovina » I. E. Torouţiu, p. 11.

[2] *Concepţia pedagogică şi de creaţie a lui D. G. Kiriac oglindită în corespondenţa cu I. D. Chirescu* (Les opinions de D. G. Kiriac touchant la pédagogie et la composition, dans sa correspondance avec I. D. Chirescu)(Lettre de Bucarest, le 23 septembre 1923), dans *Muzica*, Bucarest, nº *12* 1950, p. 29.

[3] I. D. Chirescu, V. Popovici, G. Breazul, *D. G. Kiriac. La 50 de ani de la înfiinţarea Societăţii corale « Carmen »* (50 ans depuis la création de la Société chorale « Carmen »), dans *Muzica*, Bucarest, nº *5*, 1951, p. 63.

[4] « Sirba » = danse populaire roumaine.

[5] *Concepţia pedagogică şi de creaţie a lui D. G. Kiriac oglindită în corespondenţa cu I. D. Chirescu* (Les opinions de D. G. Kiriac touchant la pédagogie et la composition, dans sa correspondance avec I. D. Chirescu), (extrait d'une leçon aux étudiants), dans *Muzica*, Bucarest, nº *12*, 1960, p. 28.

[6] *Idem*, lettre adressée à I. D. Chirescu (1922 ?), p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[7] I. Nonna Ottescu, *D. G. Kiriac*, dans *D. G. Kiriac 1866—1928*, Bucarest, Imprimerie « Bucovina » I. E. Torouţiu, p. 8.

[8] I. V. Borgovan, *Pentru amintirea lui D. G. Kiriac* (En souvenir de D. G. Kiriac), dans *D. G. Kiriac 1866—1928*, Bucarest, Imprimerie « Bucovina » I. E. Torouţiu, p. 18—19.

[9] I. D. Livescu, *Kiriac*, dans *D. G. Kiriac 1866—1928*, Bucarest, Imprimerie « Bucovina » I. E. Torouţiu, p. 14—15.

[10] A. Vlahuţă, *Scrisori către D. G. Kiriac* (Lettres à D. G. Kiriac), publiées par Const. Brăiloiu, Bucarest, Editura Societăţii Compozitorilor Români, 1935, p. 5.

[11] *Ibid.*, p. 27.

[12] *Ibid.*, p. 25.

[13] *Ibid.*, p. 27.

[14] *Ibid.*, Préface de Const. Brăiloiu.

[15] St. O. Iosif et D. Anghel, *Maestrul Kiriac* (Maître Kiriac), dans *D. G. Kiriac 1866—1928*, Bucarest, Imprimerie « Bucovina » I. E. Torouţiu, p. 17—18.

[16] *Ibid.*, p. 18.

[17] « Taraf » = Orchestre populaire roumain d'instruments nationaux.

[18] Membre de la chorale « Carmen ».

[19] *Concepţia pedagogică şi de creaţie a lui D. G. Kiriac oglindită în corespondenţa cu I. D. Chirescu* (Les opinions de Kiriac touchant la pédagogie et la composition, dans sa correspondance avec I. D. Chirescu), extrait d'une leçon aux étudiants, *Muzica*, Bucarest, nº *12*, 1960, p. 28.

[20] I. D. Chirescu, *D. G. Kiriac — Spicuiri din scrisorile sale* (D. G. Kiriac — Extraits de sa correspondance), dans *D. G. Kiriac 1866—1928*, Bucarest, Imprimerie « Bucovina » I. E. Torouţiu, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VICTOR BRAUNER

M. H. May

Ce fut vers 1924 que nous nous sommes vus et découverts, dans la crémerie littéraire de Gheorghe Dinu.

A l'âge où l'amitié naissait dans le groupe d'alors, personne ne soupçonnait le chemin, et encore moins le destin.

Bras-dessus, bras-dessous avec la poésie, Ghiță [1], comme Ilarie [2], comme Victor [3] et comme d'autres prospectaient... l'avenir.

Leur ferveur s'est concentrée dans une seule apparition *75 H.P.*, manifeste de la «PICTOPOÉSIE», le signe sous lequel allait se dérouler notre chemin du lendemain, quelles que fussent nos aspirations personnelles . . .

. . . Le premier livre paru, *Restriști*, réunit les dessins de Victor Brauner et les poésies de Ilarie Voronca, qui se complètent réciproquement . . .

. . . Quatre constructions s'alignent sur la cimaise de l'exposition internationale du « Contimporanul », signées par Victor Brauner, dans lesquelles sa force plastique développe une argumentation équilibrée dont il ne tiendra plus compte plus tard.

Parce que son spasme intérieur exigeait de lui une autre lumière dans le monde des signes, son romantisme légitimait sa voie vers d'autres ordres spirituels et d'autres constellations.

La corrélation entre l'apparence et la psychose exigeait de lui des clarifications qui, quoique contenues dans ses dessins publiés dans *Integralul* et *Unu*, devaient être confrontées dans un milieu plus propice à de semblables croissances.

Il voulait être le plus près possible du monde où s'agitaient André Breton, Max Ernst, Kandinsky, Miró, Tanguy . . .

Sa biographie commence en 1903, à Piatra Neamț, et se poursuit dans les années de début du mouvement de l'avant-garde bucarestoise entre 1924 et 1932, pour tâtonner ensuite le sentier qui conduisait comme un météore vers les lumières de Paris.

Pour Brauner, comme pour beaucoup d'autres rêveurs, le mirage de Paris représentait l'arène, la plate-forme miraculeuse qui pouvait consacrer une vision artistique, fût-elle celle des plus téméraires conquistadores de la gloire terrestre. Les confrontations et les échanges d'expérience par lesquels on devait passer, non sans confrontations douloureuses, ont exigé de Victor Brauner une trempe peu commune, parce que son chemin a évolué parmi les épines et les ronces d'une vie de sacrifices et de désespoir, d'une jeunesse qui s'est totalement offerte, sans tenir compte des doutes et des difficultés matérielles.

Dans cet univers qu'était Paris, allait vivre Kandinsky, et il allait le décrire, afin que personne ne soit dupe de ce monde de « concurrence excessive, de superproduction, de mondanité envieuse et intrigante ». Voici le milieu où Victor Brauner a lutté pour se former et pour vaincre, pour protéger le chemin de son art, pour trouver et pour imposer son droit à un salaire social, à une vie digne.

Possédé par une fébrile et continuelle tourmente, il a résisté et il a dépassé sa force psychique, il a trouvé son expression plastique, en permettant ainsi à son monde intérieur, à ses obsessions de philtrer peu à peu dans un amalgame de signes, de symboles et de métaphores représentatives, inventaire et dictionnaire d'une mythologie personnelle.

REV. ROUM. HIST. ART., 1966, 3, 197—198

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Les dix dernières années de sa vie apparaissent comme une consécration.

Ses diverses manifestations ont réuni dans le monde des chercheurs de miracles surréalistes les notes de l'admiration unanime, en le situant parmi les innovateurs du genre, parmi les coryphées de l'époque, magicien d'un univers de créateurs, deprédestinés.

Et voici que, sur ce chemin parsemé d'aspirations et de succès, il ne fut pas donné à Victor Brauner de demeurer. Les signes de son destin lui ont préparé une voie vers l'éternité.

Jacques Lassaigne s'efforcera de le représenter dans l'art français de son temps, à la Biennale de Venise de cette année, afin que la consécration puisse le situer à côté de ceux qui ont été reconnus et consacrés.

Nous qui avons été mêlés dans la vie de nos rêves communs, nous devons envisager le triomphe de l'art de Victor Brauner dans toute sa signification.

Notes

[1] Gheorghe Dinu (Ştefan Roll).

[2] Ilarie Voronca.

[3] Victor Brauner.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ZU MIHAIL JORAS 75. GEBURTSTAG

Am 2. August 1966 feierte Akademiker Mihail Jora seinen 75. Geburtstag. Ein bedeutender Tag, nicht nur für den Komponisten, der zurückblickend sich dessen bewußt sein kann, sein Leben, das er mit unermüdlichem Streben der Kunst widmete, erfüllt zu haben, sondern auch für die rumänische Komponistenschule, der Tonschaffende verschiedener Generationen mit vielfachen persönlichen Stilen angehören und deren gegenwärtige blühende Entwicklung in volles Licht rückt. Trotz der verflossenen Jahre blieb Mihail Jora geistig jung. Einerseits weil er seinen schöpferischen Schwung behielt und in letzter Zeit Werke schuf, die seine Kollegen sowie das musikliebende Publikum wegen ihrer besonderen Inspirationsfrische und der seltenen Fähigkeit des Komponisten seine Persönlichkeit zu bewahren, aber trotzdem seinen Stil mit neuen Elementen zu bereichern und sich somit als wahrhaft zeitgenössischer Musiker zu behaupten, beeindruckten. Andererseits, weil seine innere Berufung zu einem großen Musikpädagogen im Talente seiner zahlreichen Schüler Früchte trug, unter denen wir bedeutende Namen rumänischer Gegenwartskunst erfahren. Seine sämtlichen Schüler vereint, nebst dem Gefühl steter Dankbarkeit gegenüber demjenigen, der sie auf den Pfaden der Musik geleitete, die Gründlichkeit der erworbenen Kunst, sowie die Gewißheit, daß die von Mihail Jora erhaltenen Kenntnisse zu einer optimalen Entwicklung ihrer eigenen schöpferischen Eigenschaften beitrugen. Jora, der zu denjenigen Professoren zählt, die sich ihrer wahren Berufung bewußt sind, geistig rege und scharfsinnig, sowie von unnachahmbarem persönlichem Reiz, verstand es immer, die verschiedenen Individualitäten zu berücksichtigen, die authentischen Werte zu erkennen, und — ohne jemals darauf zu bestehen nachgeahmt zu werden — zur aufrichtigen und originellen Aussage anzuspornen.

Am 2. August 1891 in Roman geboren, ist Jora ein authentischer Vertreter der Moldauer Kultur uralter Tradition. Wie auch bei Enescu, wurde der Hang zur musikalischen Darstellung der charakteristischen sanften Landschaft seiner Heimat, eine ständige Koordinate seines Schaffens; komponierte derjenige, der sein Freund und Vorbild war die *Impresii din copilărie* (Eindrücke aus der Kindheit) und die *Suita săteească* (Ländliche Suite), so prägt sich zum ersten Mal Joras schöpferisches Profil, nämlich das eines rumänischen Komponisten, mit voller Eloquenz in den *Priveliști moldovenești* (Moldauer Landschaften) Op. 5, eine sinfonische Suite, die 1924 beendet wurde. Es ist ein Werk von bewundernswerter orchestraler Transparenz, das bis heute zu den gelungensten des Komponisten zählt. Weit über die Bedeutung einer Veranschaulichung von idyllischem Zauber hinausragend, gliedert es die dem rumänischen Volkslied und -tanz eigenen Sonoritäten in ein sinfonisches, klares Landschaftsbild ein, in dem zarte Farben, die sich diskret abheben, die

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 199—209

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Logik und Sparsamkeit der Notenschrift nicht ausschließen.

Mihail Jora begann sein Musikstudium in Iaşi als Schüler von Sofia Teodoreanu, die der berühmten Musikerfamilie Musicescu entstammt und setzte es in Deutschland, und zwar in Leipzig, fort. Hier waren Stephan Krehl (Harmonielehre und Kontrapunkt), Robert Teichmüller (Klavier) und Max Reger (Komposition) seine Lehrer. In einer inhaltsreichen Studie, die der Komponist Pascal Bentoiu — ein namhafter Vertreter der jungen Generation rumänischer Komponisten — seinem Lehrer Mihail Jora widmete, führt dieser mit Recht an, daß „der Kontakt mit Reger, einer der bedeutendsten Harmonisten europäischer Musik vom Anfang dieses Jahrhunderts, die Gabe hatte, die Tätigkeit desjenigen, der später der interessanteste und persönlichste Harmonist der rumänischen Musik werden sollte, auf den richtigen Weg zu geleiten".[1] Außerdem stellt Joras beständige Neigung zur deutschen Romantik und Spätromantik einen der Grundzüge seines musikalischen Denkens dar; eines seiner Hauptwerke für Klavier sind die *Variationen über ein Thema von Schumann*, Op. 22 (1943). Andererseits lernte Jora auch die koloristischen Feinheiten in der Musiksprache der französischen Impressionisten kennen, da er in der Zeitspanne 1919—1920 mit Florent Schmitt Komposition studierte. Dieser Einfluß wird zum Beispiel von der sinfonischen Dichtung *Poveste indică* (Indisches Märchen) Op. 4 (1920) bestätigt, die aus einer Prosadichtung Mihail Eminescus inspiriert ist. Die Anziehungskraft die Strawinsky auf ihn ausübte, tritt ebenfalls ans Tageslicht und zwar in der Klaviersuite *Joujoux pour ma dame*, Op. 7 (1925). Wichtig ist hierbei jedoch, daß diese sämtlichen Berührungen mit älterer und jüngerer Tradition für Jora nur die Bausteine zu einer vielseitigen Bildung darstellten, die organisch angeeignet und die letzten Endes seinen eigenen künstlerischen Absichten unterworfen wurden. Er reihte jedoch diese in bewußter Weise in seinen Beitrag zur Schaffung einer rumänischen Kunstmusik ein, von nationalem, rein individualisiertem Profil, das leicht in dem so mannigfaltigen und oftmals gegensätzliche Aspekte enthaltenden Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts erkannt werden kann.

Alle Fachleute sind sich darüber einig, daß sich Mihail Joras Hauptbeitrag als Begründer der rumänischen Musikschule, vorwiegend auf zwei Vorzugsgebiete bezieht: dasjenige des Liedes und das des Ballettes.

Die Zahl von Joras Liedern hat längst hundert überschritten, da die Hälfte der Opusse des Meisters aus Zyklen solcher Miniaturen bestehen. Hört man sich sie an, so ist einwandfrei der entscheidende Beitrag des Komponisten zur Entstehung eines eigenen Stils der vokalen rumänischen Lyrik festzustellen. Das bezieht sich auf ein Finden und Konkretisieren in den Tonschöpfungen von hochwertiger künstlerischer Finesse einer musikalischen Übereinstimmung mit der rumänischen Sprache und ihren eigensten Klangfarben bei der Bildung der organischen Synthese zwischen Wort und Ton, deren Aufgabe es ist das Lied zu einer natürlichen Verlängerung durch reichere Resonanzen der Dichtungen zu gestalten. Man könnte sagen, daß das Laboratorium der Vokalschöpfung Mihail Joras, gleichzeitig auch dasjenige der Entstehung des echten rumänischen Kunstliedes, des sogenannten *cîntec* ist, das dazu bestimmt war, sich in den internationalen Umlauf der Kunst, in die Reihe des deutschen *Liedes*, der französischen *Melodie* oder der russischen *Romanze* (im Sinne Mussorgskis) einzugliedern und von da an sein Recht auf eine blühende selbständige Entwicklung zu beanspruchen. Jora gehört nicht zu denjenigen Komponisten, die die Suche nach einem musikalischen Äquivalent jeglicher Silbe verfolgen. In seinen Liedern entfaltet sich der poetische Text frei, nicht nur durch den Wert der Einzelheiten, sondern auch im umfangreichen Bereich philosophischer Tiefsin-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nigkeit. Jora ist auch ein feinfühlender Leser von Gedichten, in deren Farbe, Atmosphäre und Stil er sich besonders gut einfühlen kann. Von all den in die Musiksprache übertragenen Dichtern, standen ihm Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga und in seiner neuesten Schaffensperiode Mariana Dumitrescu besonders nahe.

In der Musik seiner 5 Ballette kristallisiert Mihail Jora diejenige spezifische Verschmelzung von Satire und malerischem Gefühl, die ihn auch auf diesem Gebiet der rumänischen Musik zum Begründer und Lehrer werden läßt. Diese Charakterisierung bezieht sich in erster Linie auf das allererste Werk, das diese Reihe eröffnet — das Ballett *La piață* (Am Markt), Op. 10 (1928), in dem die bunte Welt der Bukarester Vorstadt von einst wachgerufen wird; die Heranziehung einer Thematik von volkstümlicher Inspiration mit Inkursionen in die Musik der *Lautaren* wird hier karrikaturalen Absichten mit kritischen Akzenten untergeordnet, in einer Art, die dem Geiste der Theaterstücke von Caragiale naheliegt. In seinen späteren Balletten: *Demoazela Măriuța* und *Curtea veche* (Der alte Bojarenhof), die Epochenbilder darstellen, nimmt Jora in letzter Zeit eine neue Thematik in Angriff; *Cînd strugurii se coc* (Wenn die Trauben reifen) ist eine sinnreiche und dynamische Veranschaulichung der Arbeiten bei der Weinlese in einer Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft; und schließlich das jüngste Ballett des Meisters — *Intoarcerea din adîncuri* (Heimkehr aus der Tiefe), Op. 39 (1958) mit einem Libretto von Mariana Dumitrescu — ist eine ergreifende Liebeslegende, die musikalisch durch eine Verschmelzung von Quellen, die dem Stil des Komponisten bisher eigen waren mit denjenigen der noch nicht erforschten Melodik und Rhythmik der interessanten Folklore der Tataren aus der Dobrudscha, wiedergegeben ist. Die lyrische Ader, verkörpert auch durch die Anwesenheit einer Erzählerin, die die Verse der Dichtung vorträgt, fügt sich auf anziehende Weise in die rhythmische Bewegung der Wiedergabe traditioneller tatarischer Folkloreszenen mit Tänzen von sprühender Lebenskraft.

Wenn auch an dieser Stelle hauptsächlich die komponistischen und pädagogischen Aspekte der Persönlichkeit dieses Musikers hervorgehoben werden, so dürfen jedoch diejenigen, die danach streben bis in die Tiefen seiner Persönlichkeit zu dringen nicht übersehen, daß Jora gleichzeitig ein konsequenter Verbreiter rumänischer Musikkultur ist. Oftmals trat er als Dirigent auf, schrieb inhaltsreiche, originelle Kritiken, war der erste Musikdirektor des Rumänischen Rundfunks und zählt zu den Begründern des Verbandes der Rumänischen Komponisten.

Trotz seines hohen Alters nimmt Mihail Jora noch regen Anteil am rumänischen Musikleben. Als Anerkennung seiner langjährigen Tätigkeit, wurde er zum Mitglied der Akademie der Sozialistischen Republik Rumänien gewählt und mit dem Titel „Künstler des Volkes" ausgezeichnet. Er wirkt stets neben seinen Kollegen bei den beruflichen Zusammenkünften des Komponistenverbandes mit und wird ständig von Achtung und Verehrung umgeben: eine künstlerische Persönlichkeit, deren Tätigkeit Inspiration und Anregung bedeutet.

Alfred Hoffman

[1] PASCAL BENTOIU, *Profiluri de compozitori — Mihail Jora*, „Muzica", Bukarest, XIV (1964), Nr. 7, S. 1—12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BORIS CARAGEA

More than fifty years ago, wandering about the stony hills of his native Dobrudja, a very young boy discovered what was to become for him an overpowering passion: the thrill of carving forms and figures, of moulding shapes seen in nature, and images of living men.

He is now sixty, that boy whose vocation declared itself so early and so peremptorily. A life devoted to sculpture, a talent formed by continuous, persevering efforts turned him into a major presence in the artistic life of our country. A juvenile enthusiasm and a stubborn determination lie at the basis of all his achievements. He had to fight not only, like all sculptors, for acquiring craftsmanship, for subduing the material. Caragea's life was a life of many hardships. In his childhood and youth he suffered sheer misery; he did not shrink from the humblest jobs to earn a very poor living, he saw men starving, social injustice was for him a day-to-day experience. All that moulded him not only into an artist, but into a man.

After discovering himself his vocation, he had the luck of being discovered by artists like the sculptor Frederic Storck and the painter J. Al. Steriadi, who brought him to the Art College in Bucharest. So he could go through a systematic study, which disciplined and refined his inborn qualities. Im 1933 he entered the artistic arena with a one-man exhibition which, though relatively small, drew the attention of some amateurs and of the best critics. Caragea appeared as a sculptor with a very sure sense of the beauty of form, capable of stylizing the eternal gestures of human life so as to accentuate their decorative beauty, and their most general meaning. Elegance of forms and contours combine in the best sculptures of this first period with a solidity and even massiveness which are very characteristic of Caragea's whole work. No wonder that his sources of inspiration were mainly the world of folk legends and old myths, or other themes as old as mankind, like the maternity. The relief-like sculptures at a tomb in the main cemetery of Bucharest show him gifted and longing for monumental decoration. Bourdelle was at that time the guiding star for all those who tried to reconquer monumentality, to achieve a simpler and more architectural construction of forms in space. Caragea's strivings went the same way, and it was quite natural that he drew strength from this great example. He also greatly admired Meštrović, whom he knew personally during the trip he made in 1935 to Jugoslavia.

Still, in spite of their formal beauty, there was a certain coldness and aloofness about Caragea's works of the period which stretched between 1933 and the years

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Portrait.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — The Yoke.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Youth.

of the Second World War. The deep revolutionary changes in our country brought about a change in his outlook on art. A deeply convinced and fervent fighter for socialism, Boris Caragea also fought, first of all with his own conceptions and habits, in order to give his works a more humane touch, a more direct appeal to the public at large. It is characteristic that the list of his works in the last two decades include more portraits than ever before, that the heroes and the events of our time have replaced, for the most part, the far-fetched allegories of yore. In order to investigate more thoroughly the inner life of his models, Caragea has often adopted a technique which, without detracting from the unity of the ensemble, could better respond to the exigencies of analysis.

The tasks he willingly set himself, out of a genuine and profound conviction in the humanistic aims of all great art, have no doubt enriched his experience and widened his horizon. The main problem he is now facing is to achieve, at a higher level than ever, a synthesis capable of conveying through a generous beauty of form the vast and comprehensive human message of our epoch. His more recent works — the young woman personifying the victory in his latest monumental composition, heroes of Romanian tales, embodiments of beauty and force — tend visibly towards a more concentrated and tense expressivity. They are, perhaps, new landmarks in the career of a sculptor who, true to himself and to his noble convictions, is incessantly and passionately searching both for truth and beauty.

Mircea Popescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CORNELIU BABA

Corneliu Baba vient d'accomplir ses soixante ans, occasion pour l'art roumain de saluer un de ses grands serviteurs.

Fils du peintre Gheorghe Baba, un des derniers artistes académiques originaires de la région de ce Banat qui produisit au cours du XIXe siècle toute une école d'admirables dessinateurs, Corneliu Baba pénétra dès le commencement, sous la direction de son père, pédagogue implacable, dans les arcanes des arts du dessin, recevant, à partir de son enfance, une éducation académiste méthodiquement inculquée, qui le forma. Le dessin réaliste devint ainsi, pour l'adolescent épris des lettres et du monde des idées, qui passait de longues heures à lire et à consigner ses pensées au papier, une manière de respirer plus librement, après ce corset. Après avoir passé des années à tracer sur de gros cartons blancs des lignes soigneusement caligraphiées « pour s'adonner à la besogne », et après avoir projeté des centaines et des milliers de formes saillantes, transcrites d'après les moulages en plâtre, sur le plan du papier — obligé a en garder les reliefs — arrivé au degré où le dessin d'après nature est permis, le peintre « en herbe » se sentait à l'aise chaque fois qu'il entamait le dialogue direct avec la réalité. Vue, et comprise par la vue, cette réalité le tentait infiniment plus que les pauvres modèles inertes de l'enseignement traditionnel académique, qu'il rencontra de nouveau, sans élan, à l'École des Beaux-Arts de Jassy, où il eut néanmoins la chance de tomber sur un grand maître : Nicolae Tonitza. C'était un coloriste, un des vrais, et un de ceux dont le dessin n'est point annulé par la vocation du chromatisme. Plus que la grande tradition artistique de la capitale moldave, l'exemple de ce maître fit de Baba un lyrique des tons raccordés et harmoniquement consonants. Mais, tandis que le raccord tonal dérive, dans les toiles de Tonitza, d'une puissante et impérieuse dominante chromatique, chez Baba l'harmonie naît de la lumière qui fait émerger les saillies des figures et des objets arrachés à un noir généralisé, universel, comme la nuit primordiale dont le monde dut jaillir au commencement des commencements. Sans rien perdre des avantages du décorativisme de son maître, Baba n'est pas d'avis qu'il faut renoncer, pour atteindre la valeur décorative la plus haute, à la profondeur du monde, à sa dimension morale, dont les gouffres restent malheureusement inexplorés par ceux qui, accédés à la compréhension esthétique, en oublient le prix amer, le coût d'une contemplation légitimement gagnée. Le délectable n'est pas le beau, et l'agréable n'est point plus désirable que le vrai. Si l'homme est respectable, ce n'est pas parce qu'il ignore ou qu'il fait oublier à ses semblables la présence du doute, de la nuit, des pièges et des craintes irrationnelles qui font tituber la raison — nous disent les toiles de Corneliu Baba — mais justement par ces traits, qui le font plus humain, cet homme vrai, que l'homme-modèle des utopistes ; qui le font plus moderne, plus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — *Repos a champ.*

proche de nous, plus nous-mêmes. Baba s'affirme comme un peintre lucidement conscient du fait que l'art ne peut pas ne pas avoir, par delà sa fonction purement délectable, une autre fonction sociale, plus grave. C'est pour cela que les tableaux de Baba sont des tranches de vie, de vraie vie, de cette héroïque vie commune quotidienne, sans vanité, qui est la chose la mieux partagée partout de nos jours, cette même vie qui produit la joie d'avoir bien agi envers ses frères, d'avoir pu au moins les priver un peu de souffrance, si le règne de la joie perpétuelle n'est encore qu'un rêve des poètes de l'action, ou de la pensée, s'il en fût. C'est le sentiment dominant de ses thèmes. Après son début en 1941, — une *Maternité* mémorable renouvelait alors l'impression de voir revivre d'une vie moderne le grand art des musées — le jeune peintre envoie en 1942 au Salon, à Bucarest, une composition

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inspirée de l'âpre vie des laboureurs. *Le retour des bêcheurs*, donnait cours à sa compassion pour la classe exploitée du temps de la bourgeoisie. Jeune professeur à l'École des Beaux-Arts de Jassy, Baba passait ses heures perdues dans les environs de la grande ville moldave, et s'imprégnait douloureusement de la réalité triste qu'il avait eu l'occasion de connaître à la campagne, en constatant la vie dure des travailleurs paysans avant la réforme agraire. La série des projets pour des compositions ayant comme thème l'année tragique 1907, l'année des révoltes paysannes étouffées dans le sang, doit avoir comme point de départ cette époque de la vie du peintre. Parallèlement, Baba essaye de pénétrer dans ce magique monde des travailleurs industriels, d'où surgit l'idée de la liberté. Ses admirables portraits de mineurs transylvains et ses magistrales interprétations compositionnelles des figures de métallurgistes, de 1960—61, pouvaient être prévus par ceux qui ont eu la chance de connaître les portraits des prolétaires urbains réalisés par Baba au début de sa carrière. De cette série, à la série des portraits de gens de lettres et d'artistes (Mihail Sadoveanu, Lucia Sturdza-Bulandra, Georges Enesco, Tudor Arghezi), le pas n'est pas difficile à franchir, puisque la merveilleuse capacité que ce peintre démontre lorsqu'il s'agit d'investiguer l'homme intérieur est la même, la métaphore picturale tout aussi directement réceptée

Fig. 2. — *Paysans.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

On a beaucoup parlé de la suite d'illustrations dessinées par Baba pour traduire au moyen du fusain le texte de *Mitrea Cocor*, roman où Sadoveanu tente l'épopée du réveil social du peuple roumain après Août 1944, on a interprété de toutes les manières possibles la grande toile *Repos au champ* de 1954, composition épocale qui valut au peintre des titres honorifiques et le prix d'État. Ses *Paysans* et ses *Fondeurs* attestent, les années suivantes, une manière de penser que Baba, excellent écrivain d'idées et mémorialiste, exprime lui-même, et nous confiant que « notre époque nous offre la plus intense expérience de vie que l'humanité eût jamais connue, l'intensité du dramatisme et de l'enthousiasme est plus grande que jamais, et c'est pour cela que ces deux aspects intenses, permanents, de la vie humaine, demandent des moyens artistiques correspondants ».

Des tons graves, du savant clair-obscur, émanent la grande puissance dramatique de ses œuvres et sa grande force de conviction.

Ses paysages vénitiens de 1959, le groupe récapitulant en 1965 ses « modèles », ses derniers portraits et dessins, — car c'est un artiste d'une grande prolificité — témoignent de l'effort continuel de ce virtuose, conscient des dangers de la virtuosité, travaillé par la fièvre des recherches infinies et les « tourments de l'incertitude », sans trève renaissants, chose rare chez les privilégiés de la gloire. Car, membre d'honneur de deux Académies étrangères (URSS et RDA), membre correspondant actif de l'Académie Roumaine, (1963) Artiste du peuple en 1964, connu partout, à l'est et à l'ouest, par ses expositions rétrospectives itinérantes, il a aujourd'hui encore le même scrupule de vérifier incessamment sa force créatrice, qu'il avait à Jassy comme apprenti du grand Tonitza.

Ion Frunzetti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C H R O N I Q U E

Au mois de février 1966, a été ouverte à Bucarest, pendant plusieurs semaines, l'une des plus importantes expositions que le sculpteur Henry Moore ait présenté ces dernières années. Parmi les articles qui ont analysé l'exposition, nous citons ceux, d'une grande pénétration, écrits par le peintre Corneliu Baba *(Contemporanul*, 25 février 1966) et par le critique d'art Mircea Popescu *(Secolul* XX, n° 2/1966).

« J'essaie », écrit Corneliu Baba, « à imaginer ces statues en les emplaçant dans toutes sortes de salles d'exposition, dans toutes sortes de lieux. Mais je ne réussis point à les voir emprisonnées par des murailles . . . Moore a crée des œuvres qui vous obligent à rêver par delà le faux décor des murs. L'esprit dont elles sont pénétrées sollicite — en l'implorant en quelque sorte — l'immensité de la nature. Elles sont faites pour vivre librement, projetées vers le ciel, ou dans la solitude des paysages. Il y a longtemps que je n'ai vécu si clairement ce dialogue de la sculpture avec l'espace, qu'en face de ses statues. Le plein-air devient tout naturellement leur arrière-fond. Il est créé par les formes de pierre ou de bronze. Nous le cherchons, nous l'inventons, nous le relions à leur anatomie particulière, que je nommerais celle d'une *forme en chemin*, d'une forme précédant sa propre naissance ou dépassant l'instant de sa mort. En face de l'œuvre de Moore, nous refaisons l'ambiance d'une nature grandiose par sa simplicité, son calme, et, en même temps, le visage tragique de son contact avec la pierre ou le bronze. Le silence s'insinue comme une condition de ce dialogue muet avec la solitude. Chez Moore, la *forme* figée en de-ça ou au-delà de la perfection apparente appartient au processus biologique du devenir et a été surprise à l'instant où ce processus s'est définitivement arrêté, avant ou après sa fin. Dans un sommeil embryonnaire ou dans le sommeil de la décomposition posthume se déroulent les souffrances de la matière organique, dans la grande solitude du silence cosmique. Moore n'exprime point les gestes d'un instant. Le mouvement est dicté par le processus éternel qui dépasse les conditions de la vie quelconque, le processus qui oblige les formes de se contorsionner, de se torturer. C'est pour cela que ces statues deviennent des obsessions, c'est pour cela qu'elles n'ont pas besoin d'être localisées — ni dans l'espace, ni dans le temps ».

« Bien conçue et admirablement organisée », écrit Mircea Popescu, « l'exposition de Bucarest — l'une des plus complètes que l'artiste ait présentée jusqu'en ce moment — nous a fait découvrir tout un monde de formes plastiques d'une vigueur et d'une cohérence qui s'imposent, au-delà de toutes controverses, comme étant l'exposition d'une conscience artistique des plus élevées de notre temps.

Il n'y a point de plus aigu exégète de son art que Henry Moore lui-même. Les pages dans lesquelles l'artiste décrit son expérience et déploie sa pensée — et sous cet angle les fragments que publie le catalogue vraiment exemplaire de l'exposition sont révélateurs — ne laissent aucun doute sur ses points de départ comme sur les étapes parcourues. Henry Moore s'est assimilé et a vécu à leur plus haut point les problèmes de la sculpture moderne, en faisant, sous le signe de l'œuvre de Brancusi, mais

REV. ROM. HIST. ART, 1966, 3, 211—213

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poursuivant son propre chemin, un même effort pathétique en vue de reconquérir cette force absolue d'expression qui rehausse les significations les plus profondes de la forme plastique. Il a fait cet effort, sans sortir de l'humain et de l'organicité, mais en poussant jusqu'à ses dernières limites l'investigation des formes innombrables — protubérances et concavités, enlacements et contorsions, pleins et vides — qui naissent du pouls caché de la vie organique.

Il est évident que dans l'œuvre de Henry Moore se font jour les éléments d'une anatomie nouvelle, insolite, parce que conçues en ses relations avec la nature entière. Sa sculpture ploie ses racines dans le monde des mythes archaïques, mais naît d'une clairvoyance profondément moderne. Il y a dans cet art une vitalité primaire, mais tout autant de ce programmatisme et de cet esprit frondeur propres à maintes formes d'art à notre époque; il y a là un sens aigu du temporel, et comme une volonté d'arrêter, fût-ce à sa dernière limite, l'éparpillement des formes, et à leur imprimer une structure qui puisse franchir et dépasser le temps.

Dans tous les lieux où je les ai vus, les ouvrages de Henry Moore m'ont fait une grande impression par leur parfaite intégration dans le paysage et leur caractère grandiose tout naturel, absolument dépourvu d'ostentation. Je ne pense pas qu'il y ait un artiste plus attentif que Henry Moore à l'espace naturel auquel est destinée, presque invariablement, son œuvre. A Much Hodham, près de Londres, où se trouvent ses ateliers et sa demeure et où j'ai eu l'occasion de le visiter, c'est en plein-air que se déroule l'élaboration de l'œuvre. C'est dans l'un de ces ateliers, un peu plus petit que les autres — lieu de retraite et d'étude — que se trouvent assemblés ces objets arrachés à la nature — fragments de rocs, coquillages, os de toutes sortes — que Moore ne cesse de contempler, à la recherche sans fin des principes essentiels du rythme et de la forme ».

✧

M. Louis Hautecœur, membre de l'Institut de France, a été pendant une dizaine de jours l'hôte de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Pendant son séjour dans notre patrie, M. Hautecœur a tenu trois conférences, la première, intitulée *L'Eclipse de la Beauté*, à l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, la seconde, ayant pour thème *L'Artiste entre le rêve et la réalité*, à l'Union des Artistes Plastiques, et la troisième, *Les conditions de l'architecture moderne*, à l'Union des Architectes. Nous publions dans les pages de notre revue le texte de cette dernière conférence.

Accompagné par quelques membres de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, M. Hautecœur a également visité Curtea de Argeş et ses environs.

✧

Le premier colloque scientifique des musées d'art de Roumanie a eu lieu au mois de juin 1966. Ont été présentés un grand nombre de comptes rendus portant sur les problèmes les plus différents qui aiguillonnent aujourd'hui la recherche scientifique muséale.

✧

Entre le 19 et le 29 juin 1966, le Conseil des recherches sur l'art de l'Académie Polonaise des Sciences a organisé un colloque international, consacré à l'étude et à la discussion de quelques problèmes, parmi les plus importants et significatifs, de l'art polonais à partir du Xe siècle jusqu'à nos jours. Les travaux du Colloque, qui faisait partie des manifestations du millénaire de l'État polonais, se sont déroulés au cours d'un voyage d'études dans les centres artistiques les plus actifs et doués des monuments les plus caractéristiques pour le développement de l'art polonais. Ont été visités en premier lieu Cracovie et Varsovie, mais aussi les monuments situés à Nieborów, Arkadia, Tum, Konin, Strzelno, Mogilno, Trzemeszno, Gniezno,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Poznán, Leszno, Rydzyna, Trzebnica, Wroclaw, Brzeg, Opole, Strzelce Opolskie, Pieskowa Skala, Wiśnicz, Debno, Tarnow, Baranów, Tarnobrzeg, Sandomierz, Klimontow, Opatów. Plusieurs réunions scientifiques, organisées par les historiens d'art de Pologne, ont eu lieu au cours de ces visites. La première — à Nieborów — qui a ouvert les débats du Colloque, a été consacrée à la discussion des conditions historiques de la culture artistique polonaise (conférence du professeur Aleksander Gieysztor sur *L'Art et la Société en Pologne médiévale)*. Ont été discutés ensuite les problèmes de la culture urbaine en Pologne au Moyen Age (conférence — à Wroclaw — du *docent* Z. Swiechowski sur la *Situation européenne de l'architecture romane en Pologne)*. Une réunion plénière à Cracovie, du Conseil des Recherches sur l'Art et de la Commission cracovienne de l'Histoire de l'Art, a évoqué le rôle de la ville de Cracovie (la conférence du professeur Adam Bochnak, *La culture artistique de la Renaissance à Cracovie* et celle du professeur Jerzy Szablowski, *Le Château royal de Wawel)*. A Baranów, le *docent* Adam Milobedzky a présenté une conférence sur l'architecture en Pologne dans la première moitié du XVIIe siècle. Pendant les derniers jours du Colloque, le thème principal des discussions a été le rôle de Varsovie en tant que centre artistique, du XVIIIe sècle à nos jours. La réunion eut lieu au Musée National de Varsovie (la conférence du professeur Stanislaw Lorentz, *Les principales étapes de l'évolution urbanistique et architectonique de Varsovie*, et celle du professeur Jan Bialostocki, *Poster Design in Poland)*. Au cours de la réunion de clôture du Colloque — à l'Institut de l'Histoire de l'Art de l'Académie polonaise des Sciences et des Lettres — les participants invités au Colloque ont exprimé leurs points de vue et leurs conclusions.

Les travaux scientifiques du Colloque, conduits par le professeur Juliusz Starzynski, de l'Université de Varsovie, président du Conseil des Recherches sur l'art de l'Académie polonaise des Sciences, et par M. Piotr Skubiszewski, de l'Institut de l'Art à Varsovie, ainsi que les visites des musées et des expositions, qui ont permis aux invités du Colloque de connaître la vie artistique polonaise actuelle, ont été hautement appréciés par les participants — parmi lesquels le professeur H. Gerson, de l'Université de Groningen, le professeur René Jullian, de l'Université de Paris, le professeur Edgar Lehmann, de l'Académie des Sciences de Berlin, le professeur Rudolf Zeitler, de l'Université d'Uppsala.

Notre Institut a été représenté aux travaux du Colloque par Mircea Popescu, directeur adjoint scientifique, qui a souligné la nécessité et l'importance d'une étude plus approfondie des relations entre l'art roumain et l'art polonais.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

* * * *Istoria teatrului în România* (L'histoire du Théâtre en Roumanie), vol. I, 380 p., Editions de l'Académie, Bucarest, 1965

Le premier volume de l'*Histoire du Théâtre en Roumanie*, rédigé par un collectif de chercheurs appartenant à la section de l'histoire du théâtre de l'Institut d'Histoire de l'art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie ouvre un cycle de cinq volumes dans lequel l'histoire du théâtre est traitée depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque contemporaine, sur tout le territoire de la République Socialiste de Roumanie. Le premier volume est divisé en neuf chapitres: « Eléments de culture théâtrale dans les rites, cérémonies et spectacles de l'époque ancienne », « Formes anciennes d'art théâtral populaire à l'époque féodale », « Formes de spectacles aux cours des voïvodes et boyards de l'époque féodale. Les spectacles forains », « Formes de théâtre populaire à la fin du XVIIIe et au XIXe siècles », « Les débuts du théâtre cultivé dans les pays roumains », « Le théâtre roumain et la révolution de 1848 », « Le répertoire théâtral et les débuts de la dramaturgie originale », « L'art scénique dans la première moitié du XIXe siècle », « Les idées sur le théâtre et la critique dramatique dans la première moitié du XIXe siècle ».

Etendues au-delà des limites chronologiques entre lesquelles se développe le théâtre dramatique moderne, les recherches entreprises ont révélé des aspects nouveaux et des domaines encore inconnus de l'histoire de l'art théâtral dans notre pays.

Afin de connaître les origines et l'évolution du théâtre sur le territoire de notre pays, on a étudié l'art théâtral chez les civilisations primitives et antiques, ainsi que les spectacles et les cérémonies de l'époque féodale. On a pu relever les éléments d'art théâtral de la proto-histoire des Géto-Daces, le phénomène théâtral dans les cités grecques fondées dans l'antiquité sur le littoral de la mer Noire, l'influence hellénistique et romaine subie par les spectacles primitifs locaux. On a étudié les formes de spectacle aux cours des voïvodes et des boyards de l'époque féodale, les spectacles de bourg et de foire.

L'art théâtral populaire est un chapitre important du traité, comprenant l'analyse de l'art théâtral depuis les plus anciens éléments, retrouvés dans les représentations magiques des rituels et des cérémonies folkloriques, pour arriver aux formes de théâtre populaire des XIXe et XXe siècles, cortèges de mascarades, *irozi*, marionnettes, *haiduci*. On a abordé les problèmes généraux de la genèse et de l'évolution historique du théâtre populaire, son essence primitive et ses connexions avec les formes théâtrales folkloriques d'Europe, on a formulé des conclusions d'ordre théorique concernant l'évolution esthétique de l'art populaire.

La seconde partie du volume comprend l'histoire du théâtre dramatique roumain et du théâtre des autres nationalités jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, étape de fondation des premières écoles de théâtre et des sociétés d'acteurs, de constitution de l'art théâtral professionnel et de début de la dramaturgie originale. On a analysé du point de vue scientifique les premiers textes originaux ayant un caractère théâtral, les traductions et les adaptations qui ont fait l'objet des premiers répertoires représentés. Une large place est accordée à nos premiers auteurs dramatiques, dont l'activité de pionniers a marqué les débuts de la dramaturgie

REV. ROUM. HIST. ART, 1966, 3, 215—216

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

roumaine. En même temps, en partant d'une analyse esthétique concrète du théâtre, on a entrepris des recherches d'ordre théorique qui ont servi à délimiter et à préciser l'objet d'étude de l'histoire du théâtre, à établir des relations entre l'histoire de l'art scénique roumain et celle du théâtre en Europe.

Les idées esthétiques sur le théâtre et la critique dramatique de la première moitié du XIXe siècle ont formé l'objet d'un chapitre de synthèse qui clôt le volume sur une vue d'ensemble des points de vue théoriques et critiques de l'histoire du théâtre.

Le premier volume de l'*Histoire du théâtre en Roumanie* s'efforce d'apporter une contribution substantielle à la connaissance scientifique de l'histoire du théâtre roumain.

Les volumes suivants (IIe volume — 1849—1877, IIIe volume — 1878—1918, IVe volume — la période entre les deux guerres mondiales et V^e^ volume — le théâtre contemporain après la seconde guerre mondiale) sont construits en respectant, pour ce qui concerne l'histoire du théâtre, la même division en périodes que celle de l'histoire générale de la Roumanie, ces périodes ne formant pas de cercles fermés, mais tenant compte du développement spécifique des arts à travers les différentes formes d'organisation. Ces critères ont permis de brosser un tableau logique, complet et expressif du développement continuel du théâtre roumain, de sa croissance organique au cours des siècles.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTS PLASTIQUES

TRAVAUX PARUS

M. ALPATOV, *Istoria artei* (Histoire de l'art), 2ème vol. (traduit du russe), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 484 p. + 47 pl.

Ateneul Român (L'Athénée Roumain), C.S.C.A.S. Direction des Monuments Historiques, 20 p. ill.

CORNELIU BABA, *Tonitza*. Préface par . . . , Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 146 p. avec planches en couleurs.

CONSTANTIN BĂLAN, *Mănăstirea Dealu* (Le Monastère de Dealu), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 40 p. ill.

ŞTEFAN BALŞ, *Mănăstirea Humor* (Le Monastère de Humor), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 30 p. ill. + 13 pl.

V. BARBU, *Adamclisi*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 79 p. ill.

Brâncuşi. Album fotografic de Nicolae Săndulescu (Album photographique par Nicolae Săndulescu), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 49 p. ill.

MARIUS BUNESCU, *Însemnările unui pictor* (Notes d'un peintre), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 139 p.

VASILE CANARACHE, *Complexul arheologic Adamklissi* (Le complexe archéologique d'Adamklissi), 1965, 11 pl. (Musée régional d'archéologie de Dobroudja).

GEORGETA CHIŢULESCU, TRAIAN CHIŢULESCU, *Şapte monumente celebre ale arhitecturii antice. « Cele şapte minuni »* (Sept monuments célèbres de l'architecture antique. «Les sept merveilles»). Préface de Em. Condurachi, Bucarest, Ed. tehnică, 1965, 212 p. ill.

PETRU COMARNESCU, *Iosif Iser*, Texte par . . . , Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 9 p. + 11 pl.

PETRU COMARNESCU, *Luchian*. 2ème édition corrigée et complétée, Bucarest, Ed. Tineretului (1965), 312 p. + 21 pl.

PETRU COMARNESCU, *Voroneţ*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 60 p., ill. 10 pl.

N. CONSTANTINESCU, *Mănăstirea Putna* (Le Monastère de Putna), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965. 33 p. ill.

N. CONSTANTINESCU, CRISTIAN MOISESCU, *Curtea domnească din Tîrgovişte* (La cour voïvodale de Tîrgovişte), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965. 86 p. ill.

Corpus vasorum antiquorum, Roumanie (par) SUZANA DIMITRIU et PETRE ALEXANDRESCU avec la collaboration de VLADIMIR DUMITRESCU. Préface de Em. Condurachi. (Fasc. I). Bucarest, Editions de l'Académie, 1965.

MIRCEA DEAC, *Pictură românească 1964* (Peinture roumaine 1964), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 37 pl. en couleurs + 8 pl.

GH. DIACONU, *Tîrgşor. Necropola din secolele III—IV e. n.* (Tîrgşor. La nécropole datant des IIIe et IVe siècles de n.è.), Bucarest, Ed. Academiei, 1965.

Documente de arhitectură din România. Nr. 10—11. Ansamblul urbanistic al oraşului Sibiu (Documents d'architecture de Roumanie. Nos 10—11. L'ensemble urbanistique de la ville de Sibiu), Bucarest, Ed. Didactică şi pedagogică, 1964, 24 p. + 82 pl.

FRANK ELGAR, *Picasso. Perioadele albastră şi roz* (Picasso. Epoques bleue et rose), traduit par I. Fortunescu, Bucarest, Ed. Meridiane, 1966, 16 p. + 15 planches en couleurs.

OCTAVIAN FLOCA, BEN BASSA, *Cetatea Deva* (Le château de Deva), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 35 p. + 11 pl. + 3 p.

VASILE FLOREA, *Theodor Aman*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 88 p. ill., pl. en couleurs.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi Tropaeum Traiani*, Bukarest-Bonn, Verlag der Akademie der Rumänischen Volksrepublik-Rudolf Habelt Verlag, 1965, 737 p. ill. + planches et cartes.

RADU FLORESCU, *Mănăstirea Govora* (Le Monastère de Govora), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 38 p. ill.

Galeria Naţională. Secţia de artă modernă şi contemporană (Galerie Nationale. Section d'art moderne et contemporaine) [guide], Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 155 p. + pl. en couleurs.

MIHAIL GHERMAN, *Honoré Daumier*. Traduit par Pericle Martinescu et Al. Reţinschi (Bucarest), Ed. Tineretului, 1965, 312 p. + 16 reproductions.

REV. ROUM. HIST. ART., 1966, 3, 217—219

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NICOLAE GRIGORAŞ, *Biserica Trei Ierarhi* (L'Eglise de Trei Ierarhi), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 33(—60) p. ill.

DAN GRIGORESCU, *Ciucurencu*. Préface de . . ., Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 151 p., 59 planches en couleurs.

G. GUSTI, *Arhitectura în România* (L'architecture en Roumanie), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 17 p. + 198 pl.

N. V. IAROVSKAÏA, *Arta apuseană în sec. XIX* (L'art occidental au XIXe siècle), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 45 p. + 42 pl.

GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România II* (Histoire de l'architecture en Roumanie). Bucarest, Ed. Academiei, 1965, 541 p.ill., planches.

C. JALBĂ, *Mănăstirea Căldăruşani* (Le Monastère de Căldăruşani), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 48 p. ill., pl.

M. D. MATEI, AL. ANDRONIC, *Cetatea de scaun a Sucevei* (La ville voïvodale de Suceava), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 71 p. ill.

BALCICA MOŞESCU-MĂCIUCĂ, *Lucian Grigorescu*. Texte par . . . , Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 9 p. + 11 pl.

RAOUL-JEAN MOULIN, *Cézanne. Naturi moarte* (Cézanne. Natures mortes), traduit en roumain par M. Aderca, Bucarest, Ed. Meridiane, 1966, 16 p. + 15 pl.

GEORGE OPRESCU, *Aurel Jiquidi*, Album. Choix et préface de . . . , Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 27 p. ill.

GEORGE OPRESCU, *Sculptura românească* (La sculpture roumaine), 2e édition, corrigée, Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 175 p. ill.

G. OPRESCU, *Scrieri despre artă* (Ecrits sur l'art), Bucarest, Ed. Meridiane, 1966, 263 p.

THEODOR PALLADY, *Jurnal* (Journal), avec une introduction de H. H. CATARGI, traduit du français par Paul G. Dinopol. Bucarest, Ed. Meridiane, 1966. 133 p. avec fac-similés.

LUCIAN ROŞU, *Mănăstirea Hurez* (Le Monastère de Hurez), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 40 p. ill.

EUGEN SCHILERU, *Rembrandt*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1966, 111 p. ill.

Studii critice de estetică (Etudes critiques d'esthétique), Bucarest, Ed. Politică, 1966, 295 p.

IRVING STONE, *Agonie şi extaz* (The Agony and the Ecstasy), traduit de l'anglais par Geo Dumitrescu et Liana Dobrescu, Bucarest, Editura pentru literatură universală, 1966, 807 p.

FLORIAN TUCA, *În amintirea eroilor. Monumente . . .* (À la mémoire des héros. Monuments . . .), Bucarest, Ed. Militară, 1965, 242 p. ill.

GIACOMO BAROZZI DE VIGNOLA, *Reguli ale celor cinci ordine de arhitectură* (Règles des cinq ordres de l'architecture), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 133 p. ill.

T. VOINESCU, RĂZVAN THEODORESCU, *Mănăstirea Dragomirna* (Le Monastère de Dragomirna), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 52 p. ill., pl.

THÉÂTRE

JEAN-LOUIS BARRAULT, *Sînt om de teatru* (Je suis homme de théâtre), traduction Modest Moraru, préface Lucian Giurchescu. Bucarest, Ed. Meri, diane, 1965, 125 p., ill.

ANDREI BĂLEANU, *Realism şi metaforă în teatru* (Réalisme et métaphore dans le théâtre), Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 256 p., ill.

N. BARBU, *Aglae Pruteanu*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 227 p., ill.

*** *Fr. Dürrenmatt* (Romulus le Grand, La visite de la vieille dame, Les Physiciens), traduction Aurel Buteanu et H. R. Radian, préface et tableau chronologique par Romul Munteanu, Bucarest, Editura pentru literatură, Collection « Biblioteca pentru toţi », 1965, 300 p.

E. G. LESSING, *Nathan le Sage*, traduction (hongroise) Lator László, post-face Szabo György, Bucarest, Editura pentru literatură, 1965, 214 p.

EDMOND ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, traduction (hongroise) Albany Emil, préface Poskandi Géza, Bucarest, Editura pentru literatură, 1965, 256 p.

VASILE BREAZU, *O viaţă de actor* (Une vie d'acteur), Bucarest, Editura Meridiane, 1965, 221 p., ill.

I. L. CARAGIALE, *Opere* (*Œuvres*), 4e volume: Articles, Bucarest, Editura pentru literatură, 1965, 658 p., ill.

I. L. CARAGIALE, *Teatru* (Théâtre), Bucarest, Editura Tineretului, Coll. « Biblioteca şcolarului », 1965, 222 p.

G. CIPRIAN, *Scrieri* (Ecrits), Bucarest, Editura pentru literatură, 1965, 2 vol., 352 p. + 320 p.

AL. DAVILA, *Vlaicu Vodă*, Bucarest, Editura tineretului, 1965, 224 p., ill.

VICTOR EFTIMIU, *Oameni de teatru* (Hommes de théâtre), préface Constantin Măciucă, Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 280 p.

V. EFTIMIU, *Cocoşul negru* (Le coq noir), préface et tableau chronologique Mihai Vasiliu, Bucarest, Editura pentru literatură, 1966, 516 p.

O. GHEORGHIU, S. CUCU, *Istoria teatrului universal* (L'histoire du théâtre universel), vol. II, Bucarest, Editura didactică, 1966, 518 p., ill. + pl.

HORIA LOVINESCU, *Moartea unui artist* (La mort d'un artiste), Bucarest, Editura pentru literatură, 1965, 118 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANCA LIVESCU, *Despre dicţiune* (Sur la diction), Bucarest, Editura ştiinţifică, 1965, 127 p.

IOAN MASSOFF, *I. D. Ionescu de la « Junion »* (I. D. Ionescu du « Junion »), Bucarest, Editura muzicală, 1965, 189 p., ill.

MIHAIL SEBASTIAN, *Jocul de-a vacanţa ; Steaua fără nume ; Ultima oră* (Le jeu des vacances; L'étoile sans nom; Edition de minuit), Bucarest, Editura pentru literatură, 1965, 391 p.

NICOLAE SECĂREANU, *Cîntăreţul-Artist. Însemnări* (Le Chanteur-Artiste. Notes), Bucarest, Editura muzicală, 1965, 150 p., ill.

TUDOR ŞOIMARU, *Teatru. Cu o schiţă de portret de Valeriu Rîpeanu* (Théâtre. Avec une esquisse de portrait par Valeriu Ripeanu), Bucarest, Editura pentru literatură, 1966, 464 p., ill.

W. SHAKESPEARE, *Le roi Lear*, traduction (allemande) Ludwig Tieck, préface Milena Gheorghiu, Bucarest, Editura tineretului, Coll. « Biblioteca şcolarului », 1965, 262 p.

SOFOCLE, *Teatru* (Théâtre), Bucarest, Editura pentru literatură, 1965, 2 vol., 237 p. +297 p.

I. ZAMFIRESCU, *Istoria universală a teatrului* (L'histoire universelle du théâtre), vol. II, Bucarest, Editura pentru literatură universală, 1966, 438 p., ill.

*** *Istoria teatrului în România* (L'histoire du théâtre en Roumanie), Bucarest, Editura Academiei, 1965, 380 p., ill. + pl.

MUSIQUE

M. DEMETER GROZĂVESCU, *Traian Grozăvescu*, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 268 p.

P. GHIAŢĂ—CLERY SACHELARIE, *Maria Tănase şi cîntecul românesc*, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 294 p. + ill.

ERNST KRAUSE, *Richard Strauss*, traduit par Eugenia Ionescu et Ruxandra Bolintineanu, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 576 p. + 8 p. ill.

GEORGE PASCU, *100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de Muzică «George Enescu» din Iaşi (1864—1964)* (100 ans depuis la fondation du Conservatoire de musique « Georges Enesco » de Jassy (1864—1964)), Jassy, Intrepr. Poligrafică, 1965, 128 p.

GEORGE SBÂRCEA, *Sibelius — viaţa şi opera* (Sibelius — La vie et l'œuvre), coll. « Clasicii muzicii universale », Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 280 p. + 32 p. ill. + 24 p. exemples musicaux.

DRAGOŞ TĂNĂSESCU, *Lipatti*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1965, 24 p. + 68 p. ill + 8 p. annexes.

*** *Scurtă cronică a Anei Magdalena Bach* (Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach), trad., préface et notes par George Sbârcea, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 224 p. + 12 p. ill. + 1 dépliant.

MAURICE CHEVALIER, *Drumul meu şi cîntecele mele, 1900—1950* (Ma route et mes chansons, 1900—1950), traduction par Mihai Berechet et Dinu Bondi, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 256 p. + 14 p. ill.

EL. DRĂGULINESCU-STINGHE, *Amintiri* (Souvenirs), Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 190 p.

*** *Studii de muzicologie* (Études de musicologie), vol. I, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 418 p.

GLEB ANFILOV, *Fizica şi muzica* (La physique et la musique), traduction par Petre Dudcovschi, Bucarest, Ed. Tineretului, 1965, 232 p.

GEORGE BĂLAN, *Muzica. Temă de meditaţie filozofică* (La musique. Thème de méditation philosophique), Bucarest, Ed. Ştiinţifică, 1965, 343 p.

W. G. BERGER, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* (Guide pour la musique instrumentale de chambre), Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 416 p.

D. BUGHICI, *Suita şi sonata* (La Suite et la Sonate), Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965.

CLAUDE DEBUSSY, *Dl Croche antidiletant* (Monsieur Croche, antidilettante), traduction et préface par Alfred Hoffman, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 168 p.

ROMAIN ROLLAND, *Beethoven. Marile epoci creatoare. Catedrala întreruptă. Simfonia a IX-a* (Beethoven. Les grandes époques créatrices. La Cathédrale interrompue. La Neuvième Symphonie), traduction par Nicolae Parocescu et Letiţia Papu, Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 160 p.

N. SECĂREANU, *Cîntăreţul artist. Însemnări* (Le Chanteur artiste. Notes), Bucarest, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965, 152 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

PRINTED IN ROMANIA
by «ARTA GRAFICĂ»
BUCHAREST

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue roumaine d'histoire de l'art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en deux exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales.

Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue roumaine d'histoire de l'art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, francais, allemand ou espagnol) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 11, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.*

43489

REV. ROUM. HIST. ART, TOME 3, p. 1—220, 1966, BUCAREST

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LEI 25

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro